

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SHIRAGA KAZUO :
UNE ESTHÉTIQUE DU DÉPASSEMENT

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
FRANÇOIS LACHANCE-PROVENÇAL

SEPTEMBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier M. Hajime Nakatani, professeur au Département d'études est-asiatiques de l'Université McGill, qui, en plus de m'inculquer une passion pour la tradition artistique extrême-orientale, m'a donné le courage d'assumer cette passion et de la traduire concrètement en projet de recherche. Merci ensuite à M. Jean-Philippe Uzel, sans le concours duquel le projet n'eût pu aboutir. Il serait aussi injuste de passer sous silence l'apport de Mme Rose-Marie Arbour qui, par son expérience et sa générosité, a su me guider et m'inspirer. C'est d'ailleurs cette dernière qui me conduisit à aller chercher conseil auprès de M. Mathieu Boisvert, professeur au Département des sciences des religions de l'Université du Québec à Montréal, avec qui j'ai pu engager un dialogue combinant histoire de l'art et bouddhisme. J'aimerais aussi témoigner tout mon respect pour Ming Tiampo, professeur à l'Université Carleton ; ce sont ses recherches et ses découvertes qui, réellement, donnèrent à mon mémoire toute sa substance. Je souhaiterais finalement souligner l'apport des membres du groupe de discussion PonJA-GenKon « **Post-1945 (Nineteen forty five) Japanese Art Discussion Group / Gendai Bijutsu Kondankai** ».

Merci à mes parents, pour leur soutien, mes amis Francis Goulet et Gabriel Lamarche du légendaire Puato Comics, Jean-Philippe Saucier et Philippe Thivierge pour leurs encouragements virils, Nicolas Demarbre, dieu du techno et disciple de Roger Federer. Un gros câlin à ma sœur Jeanne.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
GENÈSE D'UN STYLE	8
1.1 Une éducation double	8
1.1.1 Premières indications bibliographiques	8
1.1.2 Encre et huile	10
1.1.3 Temps de guerre	12
1.1.4 Toyama : choc esthétique	14
1.2 0	18
1.2.1 Rechercher l'originalité absolue	18
1.2.2 Sensibilité impersonnelle	20
1.3 Expression physiologique	22
1.3.1 Peindre avec les doigts	22
1.3.2 Peindre avec les pieds	26
CHAPITRE II	
ÉMERGENCE DIONYSIAQUE	32
2.1 Problématique d'un dionysiaque plastique	32
2.1.1 Nietzsche au Japon : réception critique	32
2.1.2 Définition	34
2.1.3 Une esthétique de l'ivresse, une approche physiologique	36
2.2 Le <i>matsuri</i>	39
2.2.1 Une fête dionysiaque	39

2.2.2 L'expérience de la tragédie	43
2.3 Gutai	47
2.3.1 Situation d'une avant-garde	47
2.3.2 Esprit de corps	56

CHAPITRE III

PERFORMANCE ET RITUEL	59
3.1 <i>Veillez entrer s'il vous plaît</i> , la tragédie dans la matière	59
3.1.1 La matière agressée	59
3.1.2 Les masques de Shiraga	62
3.2 Défier la boue	65
3.2.1 Combat	65
3.2.2 De la nature de l'œuvre	70
3.2.3 « Il faut que je », l'art comme nécessité interne	75
3.3 La peinture aux pieds : précédents et filiations d'un art enivré	77
3.3.1 Inconscient et automatisme	77
3.3.2 Une danse calligraphique	81
3.3.3 L'exemple de Huaisu	84
3.3.4 Le sacrifice	89
3.3.5 Le samouraï, le hors-la-loi et le culte du héros	93

CHAPITRE IV

IVRESSES BOUDDHIQUES	99
4.1 Bouddhisme	99
4.1.1 Concepts fondamentaux	99
4.1.2 Le Mahayana et l'idéal du bodhisattva	102
4.1.3 Le Vajrayana et la voie du corps	104
4.1.4 L'École Tendai	107
4.2 Nietzsche et le bouddhisme	110

4.2.1	Surpassement dionysiaque du nihilisme	110
4.2.2	Transcender bien et mal	114
4.3	Irruption du génériquement humain et nature-de-Bouddha	116
4.3.1	L'autohypnose et la rupture du <i>principium individuationis</i>	116
4.3.2	Fudô-myoo	119
4.4	La danse du dragon à deux têtes	123
4.4.1	Art et religion	123
4.4.2	Résurgence de l'apollinien	126
CONCLUSION		131
BIBLIOGRAPHIE		135

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1	Trois membres du Groupe Zéro, 1952 19
1.2	<i>Kiretsu (Fissure)</i> , Shiraga Kazuo, 1953, huile sur toile, 130 x 89.5 cm 21
1.3	<i>Aka III (Rouge III)</i> , Shiraga Kazuo, 1953, huile sur toile, 159 x 130 cm 24
1.4	<i>Mudai (Sans titre)</i> , Shiraga Kazuo, 1954, huile sur toile, 112 x 79.5 cm 25
1.5	Shiraga fait la démonstration de sa technique de peinture aux pieds lors de la Première Exposition Gutai, octobre 1955 28
1.6	Shiraga s'élance sur la toile en s'agrippant à un câble, avril 1956 29
2.1	Porteurs de châsse au Grand <i>Mikoshi Matsuri</i> d'Edo 43
2.2	Le <i>danjiri</i> est tiré dans les rues de Kishigawa 44
2.3	Shiraga Kazuo dans son studio, assisté de son épouse Fujiko (née en 1928), 1965 45
2.4	Membres de Gutai devant une œuvre de Tanaka Atsuko, été 1955 52
2.5	Jackson Pollock à l'œuvre dans son studio de Long Island, 1950 54
2.6	Quelques membres du Groupe Gutai, été 1955 57
3.1	« Exposition expérimentale de l'art moderne en plein air comme défi au soleil de plein été », 25 juillet au 6 août 1955, Ashiya 60
3.2	<i>Veillez entrer s'il vous plaît</i> , Shiraga Kazuo, été 1955..... 61
3.3	Shiraga Kazuo combat la boue. En arrière-plan, deuxième installation de <i>Veillez entrer s'il vous plaît</i> 67
3.4	Le combat gagne en intensité 69

3.5	Shiraga Kazuo après le combat contre la boue	72
3.6	<i>Doronko matsuri</i> à Yotsukaido, préfecture de Chiba	74
3.7	Shiraga Kazuo et son épouse contemplant les résultat de l'action, 1965	80
3.8	Shiraga Kazuo en action, assisté de son épouse Fujiko. Non datée, deuxième moitié des années soixante	82
3.9	<i>Autobiographie</i> , Huaisu, détail	85
3.10	<i>Kansui</i> , Shiraga Kazuo, 1989, huile sur toile, 53 x 45.5 cm	86
3.11	<i>Shishigari (La chasse au sanglier)</i> , Shiraga Kazuo, 1963, huile et fourrure sur toile 183 x 243 cm	90
3.12	Shiraga Kazuo dans son atelier, décembre 1963	92
3.13	<i>Chijikusei Gotenrai (Tonnerre-fracassant, axe terrestre)</i> , Shiraga Kazuo, 1961, huile sur toile, 130 x 162 cm	96
4.1	Shiraga étend l'huile sur la toile. Non datée, début des années quatre-vingt-dix	106
4.2	Shiraga Kazuo dans son atelier, 1992	118
4.3	Fudô-myôô, l'« Immuable »	121
4.4	<i>Matsuri no hi</i> , Shiraga Kazuo, 1981, huile sur toile, 45.5 x 38 cm	125
4.5	<i>Zanmai Spectre</i> , Shiraga Kazuo, 1974, huile sur toile, 33.4 x 23.4 cm	127
4.6	<i>La danse du dragon à deux têtes</i> , Shiraga Kazuo, 1994, huile sur toile, 194 x 259 cm	130

RÉSUMÉ

L'objet d'étude de ce mémoire est l'œuvre du peintre japonais Shiraga Kazuo, membre du Groupe Gutai de 1954 à 1972. Ce dernier est reconnu pour sa technique particulière de peinture aux pieds. L'objectif de l'exposé est d'abord de voir comment Shiraga en est venu à utiliser ses pieds pour étendre l'huile sur la surface de la toile. C'est en poursuivant cette logique picturale acquise par l'artiste au début des années cinquante qu'il est possible d'interpréter deux performances de Shiraga, *Veillez entrer s'il vous plaît* et *Défier la boue*. Le mémoire se penche aussi sur les filiations et influences de la technique de peinture corporelle employée par l'artiste. L'étude représente de plus la première tentative d'explorer la dimension spirituelle de l'œuvre de Shiraga Kazuo, lui qui est devenu prêtre laïc de l'École Tendai en 1971. Les arguments proposés dans cette partie de l'exposé visent à exprimer l'accomplissement des théories du peintre dans les pratiques ésotériques du Tendai. La pensée esthétique de Friedrich Wilhelm Nietzsche est employée tout au long du mémoire afin d'arranger les hypothèses des différents chercheurs du domaine en un tout cohérent et signifiant. Les paroles de l'artiste lui-même sont augmentées de la terminologie nietzschéenne, plus précisément du discours sur l'ivresse dionysiaque articulé dès *La naissance de la tragédie* (1872). C'est en la personne de Mishima Yukio, l'un des auteurs japonais les mieux connus, et parmi les plus controversés, du vingtième siècle, que devient réalisable l'association de la pensée nietzschéenne et de la vision artistique de Shiraga. Nietzsche suit le parcours proposé par l'exposé jusque dans l'étude des parallèles entre art et bouddhisme, lui qui a développé une philosophie de l'existence qui s'approche, en certains points, de la doctrine orientale. Le mémoire se donne pour objectif de répondre à la question suivante : comment l'œuvre de Shiraga Kazuo peut-elle se transformer et changer de nature tout en conservant une étonnante constance formelle et technique? Cette transformation s'effectue par l'adoption de modèles classiques et ancestraux, vêtements, ou *masques*, que Shiraga revêt après avoir dépouillé sa peinture de tous ses artifices. Entre avant-gardisme et traditionalisme, Shiraga fait de la contradiction le moteur de son action picturale, une contradiction qui trouve finalement sa source dans l'union des deux forces opposées, mais complémentaires, que sont Apollon et Dionysos.

Mots clés : Shiraga, Gutai, bouddhisme, Nietzsche, ivresse et Mishima.

INTRODUCTION

Réalisant que tout récit constitue une construction, un assemblage imaginé par l'historien, il est légitime de douter de son ultime valeur de vérité. Mais plutôt que de redouter ce caractère rhétorique du récit historique, ne devrions-nous pas nous en servir comme un outil? Et, de toute façon, peut-on vraiment prétendre à atteindre une vérité historique, avec ou sans récit? Le but de l'exercice, pour reprendre Jean-François Lyotard, serait d'« optimiser les performances du système¹. » C'est-à-dire que, conscient de la faille inhérente à l'esprit positiviste en recherche scientifique, la tâche de l'historien serait de mettre de côté cette prétention à l'obtention de la vérité en portant plutôt attention aux dispositifs stratégiques du texte d'histoire.

Les éléments constitutifs du récit se révèlent être des décisions de la part de l'historien. Ces choix sont motivés par un objectif, celui de la démonstration. Citons au long Michael Baxandall :

Une description est une démonstration — on tente à travers elle de faire ressortir un point intéressant — et elle fonctionne de manière ostensive : elle ne prend son sens que dans un jeu de référence réciproque, de va-et-vient permanent, entre elle-même et l'objet particulier auquel elle renvoie².

C'est donc en gardant à l'esprit cette constatation de Baxandall³ que nous aborderons l'œuvre du peintre japonais Shiraga Kazuo (1924-2008). L'exposé, qui préconise une

¹ Jean-François Lyotard, *La condition post-moderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 8.

² Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, Nîmes, J. Chambon, 1991 [1985], p. 36.

³ Au final, le parcours proposé ici n'est qu'une tentative de systématisation parmi d'autres. La recherche, si elle atteint son but, pourra ouvrir la voie à une série de lectures plus ouvertement critiques du travail de Shiraga. Nous ne croyons pas pour le moment productif de s'affairer à déconstruire un champ d'investigation dont les jalons n'ont pas encore été posés.

approche à la fois chronologique et thématique, sera divisé en quatre chapitres. Le parcours proposé présente trois objectifs. D'abord, il s'agira d'ordonner les informations biographiques qui, dans l'état présent des recherches, se retrouvent éparpillées dans une multitude d'ouvrages de nature et de provenance diverses. Ensuite, nous tenterons d'organiser les hypothèses et les découvertes des différents chercheurs du champ de l'art japonais d'avant-garde d'après-guerre en un tout cohérent et révélateur. C'est ici que nous sera particulièrement utile l'esthétique nietzschéenne. La réalisation des deux premiers objectifs nous permettra finalement de répondre à cette question englobante — comment l'œuvre de Shiraga Kazuo peut-elle se transformer et changer de nature tout en conservant une étonnante constance formelle et technique⁴? Il s'agira donc d'investir les structures théoriques qui informent la vision artistique de Shiraga.

Présentons brièvement les enjeux des quatre premiers chapitres. Le premier, « Genèse d'un style », plus traditionnel dans sa forme, couvre les années 1924 à 1954. Son rôle dans le mémoire est de détailler les motivations et objectifs artistiques de Shiraga. Nous y verrons l'importance qu'eut l'expérience de la Seconde Guerre mondiale dans l'acquisition du bagage théorique du peintre. Le chapitre aborde aussi les activités du Groupe Zéro, regroupement d'artistes d'avant-garde de la région du Kansai dont fit partie Shiraga. C'est précisément au sein de ce groupe que s'effectua la « mise à nu » de la peinture de l'artiste, lui qui, en éliminant un à un chacun des éléments constitutifs à la toile, en vient à peindre avec les pieds.

⁴ C'est précisément cette constance, — que l'on pourrait aussi qualifier d'uniformité —, qui permet d'entreprendre l'ambitieux projet de décrire en une centaine de pages seulement une carrière artistique s'échelonnant sur plus de soixante ans.

L'analyse commence à prendre forme dans le deuxième chapitre nommé « Émergence dionysiaque ». C'est à ce moment que nous jugeons crucial de faire intervenir la pensée de Nietzsche qui, surtout par son investigation du fait dionysiaque, permet d'élargir et d'orienter le vocabulaire mis de l'avant lors du premier chapitre. La pensée du philosophe aura précédemment été observée dans le cadre de sa réception au Japon. Le phénomène du *matsuri*, festival japonais, rendra possible l'ouverture d'un dialogue entre la pensée esthétique du philosophe et celle de l'artiste. Le deuxième chapitre voit aussi apparaître la figure de l'écrivain Mishima Yukio (1925-1970), fervent disciple de Nietzsche qui développa, en même temps que Shiraga, un langage du corps⁵. « Émergence dionysiaque » n'est pas que théorique : il poursuit aussi le récit entamé au premier chapitre en commentant l'adhésion de Shiraga au Groupe Gutai, le groupe d'avant-garde japonais le plus marquant des années cinquante.

« Performance et rituel », le troisième chapitre, entreprend d'appliquer le vocabulaire nietzschéen à quelques études de cas. Nous nous pencherons d'abord sur deux œuvres majeures de l'année 1955, *Veillez entrer s'il vous plaît* et *Défier la boue*. Il sera ensuite question des filiations de la technique de peinture aux pieds de Shiraga Kazuo. Ce parcours traversant les zones d'influences de l'artiste vise à clarifier la nature de sa technique qui, nous le verrons, demeure auréolée d'équivoque. Le troisième chapitre fait finalement apparaître le besoin pour le peintre de dépasser la question esthétique.

La recherche de Shiraga n'est pas exclusivement esthétique, elle est aussi éthique. La peinture étant fondamentalement une expression de l'artiste, c'est en se transformant

⁵ Nous utiliserons principalement le récit autobiographique *Le soleil et l'acier*, Paris, Gallimard, 1993 [1970], 120 p.

lui-même, en *devenant ce qu'il est*, pour reprendre l'un des aphorismes favoris de Nietzsche, qu'il changera la nature de son art. C'est-à-dire que c'est en se purifiant d'un point de vue personnel, spirituellement et corporellement, que sa peinture en viendra à exprimer sa véritable nature. Advient le quatrième chapitre, « Ivresses bouddhiques », qui, tenant compte de l'adhésion de l'artiste aux doctrines ésotériques de l'École Tendai en 1971, cherche à problématiser le modèle nietzschéen ayant émergé du récit. C'est ici la continuité, non la brisure, qui est visée. Le nouvel outil d'analyse, le bouddhisme ésotérique japonais, ne doit donc pas mettre de l'avant des éléments de compréhension radicalement divergents, mais doit nous permettre de poursuivre la lecture de l'œuvre de Shiraga en respectant sa consistance logique.

Avant que ne débute notre exploration, il est nécessaire d'esquisser un portrait de la littérature relative à l'œuvre de Shiraga Kazuo et, d'un point de vue plus large, aux activités du Groupe Gutai⁶. La plupart des informations retrouvées dans l'exposé proviennent de catalogues d'exposition; le catalogue publié pour l'exposition « Japon des avant-gardes, 1910-1970⁷ » en 1986 est le premier ouvrage majeur à traduire en français certains des textes fondateurs de Gutai. Plus récemment, en 1999, la Galerie Nationale du Jeu de Paume a tenu une grande rétrospective Gutai, et en a profité pour faire paraître l'ouvrage le plus complet sur le sujet⁸. Le catalogue, en plus de dresser une chronologie rigoureuse des dix-huit années d'existence de Gutai, présente une

⁶ Si l'on remarque une littérature quantitativement équivalente concernant l'œuvre de Shiraga Kazuo, leurs orientations théoriques sont divergentes. Au Japon, on aura tendance à appuyer davantage sur le caractère occidental de son approche à la peinture. Au contraire, les commentateurs occidentaux semblent y rechercher une spécificité extrême-orientale. Aucune des deux approches n'est exclusive ; elles présentent vraisemblablement les deux visages d'une même réalité. On notera cependant que cette distinction aura eu tendance à s'estomper dans les dernières années.

⁷ Germain Viatte (dir.), *Japon des avant-gardes, 1910-1970*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986, 543 p, catalogue d'exposition.

⁸ Françoise Bonnefoy, Sarah Clément et Isabelle Sauvage (éd.), *Gutai*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1999, 286 p., catalogue d'exposition.

pléthore de traductions inédites d'articles de journaux et de revues d'art japonais. Il y a aussi l'essentiel *Document Gutai, 1954-1972*⁹. L'ouvrage publié par le Musée d'Art et d'Histoire de la Ville d'Ashiya est quasi exhaustif; on y retrouve des comptes-rendus de chacune des dix-neuf expositions collectives du Groupe Gutai, un nombre inégalé de photos ainsi que l'intégralité des textes parus dans la revue Gutai. *Document Gutai* reproduit par ailleurs de nombreux articles de journaux et des entrevues réalisées avec les principaux membres du groupe.

Shiraga Kazuo a aussi été l'objet d'un bon nombre d'expositions personnelles, au Japon, en Italie, en France, en Allemagne et en Angleterre. Ces expositions menèrent à la production de plusieurs catalogues intéressants; nous retenons particulièrement les catalogues publiés pour les expositions de 1989 au Centre Culturel d'Amagasaki¹⁰ et de 2001 au Musée Préfectoral d'Art Moderne de Hyôgo¹¹. Ces deux ouvrages contiennent des textes qui expliquent le parcours artistique de Shiraga. Michael Lucken porte son attention sur les premières années de la carrière de Shiraga dans le texte « Kazuo Shiraga. Filiations¹². » Lucken reste à ce jour l'unique auteur occidental à s'être penché sur les premières toiles figuratives du peintre. Du même auteur, notons l'ouvrage *L'art du Japon au vingtième siècle*¹³, parcours critique des avant-gardes japonaises du dernier siècle dans lequel est bien sûr situé le Groupe Gutai, l'auteur considérant par ailleurs le combat contre la boue de l'artiste comme exemplaire des activités du groupe. C'est aussi le point de vue adopté par Laurence

⁹ Musée d'Art et d'Histoire de la Ville d'Ashiya, *Document Gutai, 1954-1972*, Ashiya, Fondation pour la Culture de la Ville d'Ashiya, 1993, 480 p.

¹⁰ Shiraga Kazuo, *Kazuo Shiraga*, Amagasaki, Amagasaki Cultural Center, 1989, 91 p, catalogue d'exposition.

¹¹ Hirai Shoichi et Okamoto Koku (éd.), *Shiraga Kazuo : Akushôn peintâ* (Shiraga Kazuo : Action Painter). Kôbe, Hyôgo Prefectural Museum of Modern Art, 2001, catalogue d'exposition.

¹² Michael Lucken, « Kazuo Shiraga. Filiations », in *Japon Pluriel*, Arles, Philippe Picquier, 1995, p. 271-278.

¹³ Michael Lucken, *L'art du Japon au vingtième siècle*, Paris, Hermann, 2001, 270 p.

Bertrand Dorléac dans *L'ordre sauvage*¹⁴, ouvrage qui sort du contexte strictement japonais afin de comparer Gutai, encore représenté par Shiraga, à l'actionnisme viennois.

En 1996, Helen Westgeest publie *Zen in the Fifties*¹⁵, thèse doctorale qui, à ce jour, reste l'un des seuls ouvrages à s'attarder aux activités du Groupe Zéro, groupe dont les membres rejoindront Gutai. Westgeest croit que plusieurs avant-gardes des années cinquante, dont le Groupe Zéro, répondent de la sensibilité du Zen. Les hypothèses de l'historienne sont confirmées par une série d'entrevues réalisées avec d'anciens membres de Gutai, dont Shiraga. Notons aussi l'article de Joan Kee « Situating a Singular Kind of Action : Early Gutai Painting 1954-1957 » paru dans l'*Oxford Art Journal* en 2003¹⁶. Le texte de Kee tente de cerner la problématique de l'action dans les premières expériences picturales du Groupe Gutai. Ce faisant, elle applique la théorie des différents « Je » de Yoshida Toshio à l'œuvre de Shiraga Kazuo; cette analyse de Kee sera commentée dans ce mémoire. Soulignons finalement le remarquable travail de Ming Tiampo, professeur à l'Université Carleton, elle qui a consacré les dix dernières années à une recherche extensive sur le Groupe Gutai et Shiraga Kazuo. Tiampo compare différentes avant-gardes d'après-guerre dans sa thèse doctorale *Gutai & Informel*¹⁷. Un chapitre, inspiré d'un texte de 2002¹⁸, est consacré à Gutai et à la peinture de Shiraga Kazuo plus précisément. Plusieurs des

¹⁴ Laurence Bertrand Dorléac, *L'ordre sauvage*, Paris, Gallimard, 2004, 408 p.

¹⁵ Helen Westgeest, *Zen in the Fifties*, thèse de doctorat, Zwolle, Waanderspublishers, 1996, 263 p.

¹⁶ Joan Kee, « Situating a Singular Kind of Action : Early Gutai Painting 1954-1957 », *Oxford Art Journal*, vol. 26, n° 2 (2003), p. 121-140.

¹⁷ Ming Tiampo, *Gutai & Informel*, thèse de doctorat, Chicago, Northwestern University, 2003, 2 vol. Tiampo dresse aussi une impressionnante liste bibliographique de tous les articles écrits par l'artiste et qui parurent dans des quotidiens japonais. Des articles théoriques jusqu'aux comptes-rendus de voyage, rien n'y manque.

¹⁸ Ming Tiampo, « Moments de destruction, moments de beauté : Gutai et les fêtes Matsuri au Japon ». In *Gutai : moments de destructions, moments de beauté*, p. 37-64, Paris, Blusson, 2002.

points traités dans ce chapitre, le *matsuri*, le *Suikoden* et la méthode calligraphique de Huaisu représentent des points essentiels de la discussion qui suivra. Ces « schémas conceptuels » de l'œuvre de Shiraga, mentionnés brièvement par Tiampo, seront plus longuement décrits et développés dans cet exposé que nous proposons d'entreprendre dès maintenant.

CHAPITRE I

GENÈSE D'UN STYLE

Si loin que vous alliez, si haut que vous montiez, il vous faut commencer par un simple pas.

Shitao, *Remarques sur la peinture*.

1.1 Une éducation double

1.1.1 Premières indications biographiques

Shiraga Kazuo (白髪一雄) naît à Amagasaki en 1924. Amagasaki, ville de la préfecture de Hyôgo, dans la région du Kansai, présente au vingtième siècle un visage industriel¹. La famille Shiraga, pourtant, demeure très traditionnelle. Les parents tiennent une fabrique de kimonos, ce qui leur permet de conserver un bon niveau de vie ainsi que de renforcer leurs liens avec la tradition. C'est dans le cadre de cette entreprise que le jeune Shiraga va connaître son premier contact avec la peinture. Il se rappelle :

Un de mes plus vieux souvenirs d'enfance est l'odeur piquante de la térébenthine qui flottait dans la maison. Mon père l'utilisait afin de délayer ses huiles et je commençai bientôt, en l'imitant, à prendre plaisir à peindre. Très

¹ Hirai Shoichi, conservateur du Musée Préfectoral d'Art Moderne de Hyôgo, trace un portrait fort évocateur d'Amagasaki : « Durant la période d'Edo (1600-1867), Amagasaki était une ville fortifiée prospère d'où le shôgun administrait les riches rizières avoisinantes. Il s'y constitua une culture bourgeoise unique combinant le raffinement de Kyôto et la simplicité des gens ordinaires d'Osaka. De nos jours, Amagasaki est radicalement différente, car c'est l'un des principaux centres de l'industrie lourde dans la région. Cependant, elle a conservé dans la classe marchande un peu de sa sophistication et c'est dans une telle famille marchande bien établie qu'est né Shiraga. », Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 145.

tôt, je réalisai que j'adorais peindre et je me mis à peindre aussitôt que l'occasion se présentait².

Cette fascination viscérale pour la peinture, motivée davantage par le contact avec la matière que par un désir de représentation, se poursuit dans le parcours académique de Shiraga. Vers quatorze ans, il participe à un club de peinture à l'huile où il s'exerce dans les genres de la nature morte, la peinture de paysage et les reproductions de sculptures³. Le professeur de ce club, remarquant les aptitudes de Shiraga, l'encourage à passer l'examen d'entrée de l'École des Beaux-Arts de Tôkyô afin de s'inscrire dans le programme de peinture à l'occidentale (洋画 / *yôga*). En 1942⁴, Shiraga annonce, à la grande déception de ses parents qui cultivaient l'espoir de voir leur fils aîné hériter de l'entreprise familiale⁵, sa volonté d'être peintre⁶.

En 1941, l'entrée du Japon dans les campagnes du Pacifique⁷ complique le passage de Shiraga à la capitale. Il décide de rester dans le Kansai où il poursuivra son apprentissage à l'École Spécialisée de Peinture de la Ville de Kyôto. Ce choix, imposé par les contingences sociales du moment, aura des répercussions sur la

² Shiraga Kazuo, « My Path to Action Painting ». In Shiraga Kazuo, *op.cit.*, 1989, p. 1 (traduction de l'auteur).

³ « Shiraga dit qu'il a décidé d'être artiste dans sa deuxième année de lycée (d'après le système d'avant-guerre), donc vers 1939. », Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 146 (traduction de l'auteur).

⁴ Michael Lucken, *op. cit.*, 1995, p. 272.

⁵ Shiraga semble, selon les dires de Germain Viatte, avoir longtemps conservé des liens avec l'industrie familiale : « Kazuo Shiraga est né [...] d'une famille de fabricants de kimonos (*gohukuya*) attachés aux arts traditionnels, négoce qu'il n'a cessé de mener, sa production d'artiste ne lui permettant pas de gagner sa vie. Il passe, dans ce domaine, des textiles traditionnels aux jeans, mais il vivra toujours dans une maison ancienne selon la tradition japonaise. », Germain Viatte, « Art d'aujourd'hui : aperçu sur la situation au Japon à la lumière de deux figures d'artistes ». In *L'expérience métisse*, Paris, Quai Branly, 2004, p. 222. Notons toutefois qu'il semble douteux que Shiraga ait poursuivi au-delà des années soixante ses activités dans le domaine du textile.

⁶ Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 146.

⁷ Moment marquant le début de l'implication du Japon dans la Seconde Guerre mondiale.

formation artistique de Shiraga, car il est contraint de s'inscrire au Département de peinture traditionnelle, seul enseignement pictural dispensé⁸.

1.1.2 Encre et huile

Durant les années passées à l'École Spécialisée de Peinture, Shiraga ressent un décalage entre le style qui lui est enseigné et le climat social composé des incertitudes et des souffrances occasionnées par la guerre. Sans rejeter systématiquement la peinture japonaise (日本画 / *nihonga*), il remet en question la rigidité de ses règles⁹. Le doute de Shiraga quant à la validité de peindre selon le code traditionnel ne s'actualisera que plus tard; il laisse donc provisoirement de côté ses frustrations afin de parfaire son apprentissage du code pictural traditionnel.

⁸ Comparativement à la capitale, Kyôto présentait dans les années quarante un paysage culturel nettement plus empreint de traditionalisme. Cette démarcation est encore observée aujourd'hui. Le deuxième choix de cours qui s'offrait à Shiraga était *design*. Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 146.

⁹ Il est important ici de prendre un moment afin d'expliquer les origines des deux versants des arts graphiques du Japon, le *nihonga*, peinture japonaise, et le *yôga*, peinture occidentale. Dès les premiers contacts avec l'Occident dans la deuxième moitié du seizième siècle, la peinture à l'occidentale avait exercé une grande fascination sur les artistes japonais. On la percevait comme une méthode supérieure de représentation de la réalité, car elle était basée sur des observations scientifiques. Elle n'eut toutefois pas le temps de faire beaucoup d'adeptes puisque le Japon cessa toute relation avec l'étranger en 1639. L'ouverture forcée du Japon en 1853 remit la peinture à l'occidentale à l'ordre du jour. Qui plus est, les politiques culturelles du gouvernement de l'ère meiji (1868-1912) permirent aux artistes de choisir entre la peinture à l'occidentale et la peinture traditionnelle. Bien que le *yôga* connu certaines difficultés d'adaptation, il gagna en popularité durant le vingtième siècle, connaissant son apogée durant la Seconde Guerre mondiale. Sa supériorité du point de vue de la clarté et de l'objectivité descriptive permettait aux peintres de dépeindre clairement la réalité du front, déformée, ou non, par l'idéologie guerrière. Harayama Mikiko, « The Ascent of Yôga in Modern Japan and the Pacific War ». In *Inexorable Modernity*, Lanham, Lexington Books, 2007, p. 57-81. Notons qu'une appellation telle que *nihonga* ne peut exister que par rapport au *yôga*. Il n'était évidemment pas nécessaire, avant l'ère meiji, de se référer à la peinture traditionnelle comme étant de la peinture « japonaise ».

Les récriminations de Shiraga vis-à-vis du *nihonga* sont multiples. Le choix des sujets à traiter, d'abord, est extrêmement limité — l'innovation, de ce point de vue, est presque inenvisageable. Cette limitation est on ne peut plus apparente avec l'avènement de la modernité et des « guerres sales » : l'artiste peut bien, s'il le veut, représenter les tourments de son époque, mais ce sera par le moyen de la métaphore ou de l'allégorie. Deux façons, selon Shiraga, de détourner l'expression franche et directe.

Mais c'est davantage la question du matériau qui habite Shiraga¹⁰. Le peintre japonais doit toujours travailler à l'encre sur papier — tout écart par rapport à la norme est fortement découragé. L'encre est fluide, presque liquide et ses effets sont subtils : le peintre doit travailler par transparence et rechercher les nuances du trait. L'encre est inodore, légère. Les peintures japonaises, d'après Shiraga, présentent les mêmes inconvénients matériels :

Les peintures japonaises viennent sous la forme de poudres de pigments qui doivent être pétries dans une colle aqueuse et puis délayées. Après avoir peint, lorsque la peinture sèche, une bonne partie de la couleur est perdue et le ton est considérablement altéré. À cause de son manque d'adhésivité, la peinture ne s'étend pas bien et elle est si poudreuse qu'il est impossible de produire l'impression de la fluidité. Tout cela me perturbait grandement, mais j'appris à faire avec ces inconvénients¹¹.

L'huile, en revanche, présente d'indéniables qualités haptiques. L'huile déclenche par son odeur un souvenir d'enfance chez Shiraga (*voir* p. 7-8). Mais l'artiste y trouve beaucoup plus qu'un pouvoir d'évocation : ses caractéristiques matérielles regorgent de possibilités expressives. Plutôt qu'être absorbée par le papier, l'huile résiste,

¹⁰ Déstabilisé par l'utilisation de l'encre, Shiraga dira : « Je n'étais pas habitué aux peintures japonaises et je m'ennuyais des tubes d'huile qui venaient dans des boîtes en teck très stylisées. », Shiraga Kazuo, *op.cit.*, 1989, p. 1 (traduction de l'auteur).

¹¹ *Ibid.*, p. 1 (traduction de l'auteur).

coagule, se solidifie. En ne pénétrant jamais totalement la surface, l'huile conserve, même en séchant, un aspect fluide. Son application confère aussi à la toile une profondeur matérielle. Le peintre peut bien sûr travailler en transparence en préférant des huiles contenant une moins grande concentration de pigments. Mais essentiellement, l'huile permet au peintre de travailler par addition. Parce qu'elle donne l'occasion d'accumuler les couches, l'huile est à modeler plus qu'elle n'est à tracer. Ce sont toutes ces propriétés matérielles qui rendent le médium occidental capable, aux yeux de Shiraga, de rendre le sentiment du peintre dans toute son immédiateté.

Or, c'est ici, dans cet extrême danger qui menace la volonté, que survient l'*art*, tel un magicien qui sauve et qui guérit. Car lui seul est à même de plier ce dégoût pour l'horreur et l'absurdité de l'existence à se transformer en représentations capables de rendre la vie possible [...]

Nietzsche, *La naissance de la tragédie*.

1.1.3 Temps de guerre

La prédilection de Shiraga pour l'huile s'explique par un besoin pressant de projeter sa sensibilité sur la surface de la toile. Cette urgence est justifiée par le contexte historique. Les années quarante sont doublement marquantes pour l'artiste : de dix-sept à vingt-et-un ans, années cruciales dans la formation de la personnalité, il sera pris dans la tourmente de la Seconde Guerre mondiale. Le début du conflit n'empêche pas Shiraga de commencer son apprentissage à l'École Spécialisée de Peinture. Il sera toutefois appelé, quelques années plus tard, à aller remplir à Osaka son service militaire en tant que soldat étudiant¹².

¹² Osaka fut bombardée par l'armée américaine les 13 et 14 mars 1945. Plus de dix mille Japonais furent tués.

C'est moins l'implication directe dans les affrontements que la constatation des souffrances engendrées par la guerre qui marque l'artiste au retour de son service :

Lorsque je revins du service, je fus choqué par l'étendue de la destruction. Les cicatrices nues des rues éventrées et les gens affamés me poussèrent à peindre. Je ne pouvais maîtriser ma colère et ma haine face à la guerre et ce sont ses horreurs qui devinrent mes sujets. [...] Mes puissantes passions sont la source de l'énergie dans mes peintures¹³.

Shiraga rajoute, dans une entrevue plus tardive :

Mon art n'est pas influencé par mon expérience du front. Je voyais seulement des gens couverts de sang. Je voyais seulement les victimes de la guerre, et Osaka complètement dévastée. Beaucoup de gens, barbouillés de sang, de suie et de boue venaient chercher de l'aide au château d'Osaka... J'ai vu beaucoup de paysages bombardés, des gens qui poussaient des lamentations, d'autres qui étaient immobilisés, traumatisés, des gens qui saignaient, des gens, même, qui étaient au seuil de la mort. Ces souvenirs se sont matérialisés dans mon œuvre¹⁴.

Les frustrations de Shiraga envers la rigidité formelle de la peinture traditionnelle sont exacerbées par la situation difficile dans laquelle se trouve le Japon. Il tente, sans succès, de faire l'expérimentation de nouvelles formes expressives :

Ce dont je souffrais le plus était la suppression de l'expression individuelle. Chaque fois que je proposais de nouvelles idées et techniques, j'étais immédiatement qualifié d'hérétique¹⁵.

¹³ David Kung, *The Contemporary Artist in Japan*, Honolulu, East-West Center Press, 1966, p. 109 (traduction de l'auteur).

¹⁴ Ming Tiampo, *op.cit.*, 2003, p. 177 (traduction de l'auteur).

¹⁵ David Kung, *op.cit.*, p. 109 (traduction de l'auteur). Au Japon, l'expression de l'individualité de l'artiste avait précédemment été affirmée, même réclamée, par Takamura Kôtarô (sculpteur et poète, 1883-1956) dans « Le Soleil vert », un article de 1910 devenu célèbre : « Je demande la liberté absolue dans le monde des arts. Et je suis donc prêt à reconnaître à la *personnalité* (Persönlichkeit) de l'artiste une autorité infinie. », Takamura Kôtarô, « *Midori-iro no taiyô* » (Le soleil vert), *Subaru*, avril 1910 ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 142.

Les tentatives d'expérimentations de l'artiste au retour de la guerre sont de courte durée. En 1946, Shiraga est atteint par une pneumonie virulente après avoir reçu un traitement postopératoire pour les hémorroïdes. Son père loue un camion et le ramène prestement au domicile familial d'Amagasaki. L'état de Shiraga est compliqué par l'apparition de rhumatismes et il est ainsi contraint de garder le lit pendant de nombreuses semaines. La convalescence est longue et ennuyeuse, mais aussi fructueuse, car Shiraga profitera du repos forcé pour faire des lectures qui auront un impact majeur sur le développement de sa propre théorie artistique.

Ah!, toutes ces œuvres inconsiderées du passé. Je rêvais d'une vie prestigieuse. Ah! [...] Passé désireux de posséder un cœur capable de tout digérer à l'instar de l'estomac des grosses bêtes.

Shiraga Kazuo, *Koi koso*.

1.1.4 Toyama : choc esthétique

Toujours alité, Shiraga reçoit les visites de son ami d'enfance Kanayama Akira (1924-2006) qui lui apporte plusieurs livres sur l'art. N'ayant mieux à faire de son temps, il se plonge intensément dans ses lectures. Deux ouvrages en particulier créent une forte impression sur Shiraga. Il s'agit de *Junsui Kaigaron* (La théorie du purisme / 1932) et de *Niju Seiki Kaiga Taikan* (Survol de la peinture au vingtième siècle / 1930) de l'auteur Toyama Usaburô (1903-1980). Toyama, réputé d'abord pour son étude de l'influence de l'art occidental sur l'estampe japonaise¹⁶, publie aussi à cette époque des ouvrages de vulgarisation de la pensée esthétique occidentale. Cette

¹⁶ Michael Lucken remarque la présence d'une telle influence dans les premiers paysages de Shiraga Kazuo. Ceux-ci utilisent une perspective mixte à mi-chemin entre la peinture occidentale et la peinture extrême-orientale. Michael Lucken, *op.cit.*, 1995.

esthétique, prenant son appui sur la tradition allemande, marque profondément Shiraga.

Il y a d'abord *La théorie du purisme*, ouvrage dans lequel Toyama, commentant les écrits de Moritz Geiger¹⁷, affirme que « l'œuvre d'art qui se construit sur toute autre chose que l'expérience esthétique est frauduleuse et fait preuve de dilettantisme¹⁸. » Si l'œuvre ne représente pas la sensibilité de l'artiste avant toute chose, elle échouera. C'est probablement cette réalisation qui poussera Shiraga à postuler plus tard « qu'une œuvre ne peut être jugée que dans l'état présent de la sensibilité de l'artiste¹⁹. » Le discours de Toyama s'articule principalement autour de la question de l'abstraction. Cette dernière constitue pour Shiraga la réponse logique aux frustrations liées à sa formation de peintre traditionnel.

Toyama clarifie ses positions théoriques dans *Survol de la peinture au vingtième siècle*. Amateur de classifications, il scinde l'ensemble de l'art moderne en deux catégories :

Lorsque nous discutons de la confrontation entre les œuvres logiques et illogiques, nous devons considérer l'opposition entre les œuvres mentales et pathétiques à côté de celle entre les œuvres naturalistes et réalistes. Cette confrontation avait depuis longtemps été soulignée et Nietzsche la percevait comme relevant de la tension entre les œuvres apolliniennes et dionysiaques. Selon lui, les œuvres apolliniennes sont des observations de l'intelligence tandis que les œuvres dionysiaques regorgeraient d'éléments de la volonté pathétique²⁰.

¹⁷ Moritz Geiger (1880-1937), esthète et phénoménologue de l'école Göttingen, disciple d'Edmund Husserl (1859-1938). *Sur la phénoménologie de la jouissance esthétique* [1913] reste son écrit le plus commenté.

¹⁸ Shiraga Kazuo, *op.cit.*, 1989, p. 1 (traduction de l'auteur).

¹⁹ *Ibid.*, p. 1 (traduction de l'auteur).

²⁰ *Ibid.*, p. 2 (traduction de l'auteur).

C'est en reprenant à son compte la terminologie nietzschéenne, tout en la dénaturant au passage, que Toyama en arrive à formuler une conceptualisation binaire de l'art moderne. D'un côté, il y aurait les œuvres issues de l'intelligence du créateur. Toyama perçoit le cubisme, le purisme, le surréalisme et la nouvelle objectivité comme participant de cette catégorie. D'autre part, le fauvisme, l'expressionnisme, ainsi que le suprématisme relèveraient de l'impulsion passionnelle.

La description du fauvisme qu'effectue Toyama touche un point sensible chez Shiraga : « [...] le fauvisme est une éruption de l'émotion pathétique. Il refuse catégoriquement tout intellectualisme²¹. » Le fauvisme, particulièrement, devient un moyen d'échapper à la rigidité du code traditionnel. De plus, la spontanéité du jaillissement expressif qu'il sous-tend s'applique bien au sentiment d'urgence que Shiraga avait ressenti face aux conséquences de la guerre (*voir* p. 13).

Shiraga ne pourra mettre immédiatement en application ses découvertes esthétiques. Il doit avant tout, une fois qu'il est remis sur pied, terminer sa formation²². Toutefois, il constate à son retour que les choses ont changé. Durant la guerre, l'institution qu'il fréquente a pris le nom d'École Spécialisée des Arts de la Ville de Kyôto et elle est devenue mixte. Les idées prolétaires circulent et commencent à pénétrer la création artistique. Ces mouvements impressionnent peu Shiraga qui garde à l'esprit l'enseignement esthétique de Toyama²³. Il obtient finalement son diplôme en février

²¹ *Ibid.*, p. 2 (traduction de l'auteur). Shiraga dira aussi avoir été influencé par les expressionnistes allemands de *Die Brücke* et de *Der Blaue Reiter*. Alan Kraprow, Manfred de la Motte, Tadao Ogura *et al.*, Kazuo Shiraga : *Herausgegeben von Manfred de la Motte*, Berlin, Galerie Georg Nothelfer, 1992, p. 37.

²² « Au lendemain de la guerre, Shiraga réalise de nombreuses aquarelles. », Michael Lucken, *op.cit.*, 1995, p. 274.

²³ Il dira plus tard, un peu comme une réponse aux courants réalistes de l'époque : « L'art réellement indépendant n'est pas créé pour sa valeur sociale ou commerciale. Lorsque l'on crée pour son propre développement spirituel, en croyant fermement au sens spirituel de la création artistique, cette création sera aux premières lignes de la culture mondiale. C'est ainsi

1948, délaissant sur le champ la peinture japonaise au profit de l'huile. Bien qu'il se concentre dorénavant sur le *yōga* (peinture à l'occidentale), Shiraga ne rejette pas entièrement les acquis de sa formation de peintre traditionnel :

Je découvris un nouveau monde excitant, car l'huile m'offrait davantage de latitude et de liberté. Malgré tout, le style japonais m'a été utile par son insistance sur la discipline²⁴.

Les premières toiles personnelles de Shiraga sont à mi-chemin entre fauvisme et surréalisme. Le peintre recherche clairement à cette époque un style qui lui soit idiosyncrasique²⁵. Son objectif ne pouvant être atteint dans une isolation totale, il se joint en 1951 à la *Shinseisaku Kyōkai* (Association des Nouvelles Productions). Ce rassemblement d'artistes du Kansai est en quelque sorte un laboratoire dans lequel chacun se livre à ses propres expérimentations. Les artistes sont invités à discuter de leur démarche individuelle ainsi qu'à commenter et critiquer les œuvres de chacun. Petit à petit, la faction avant-gardiste de l'association se rassemble en un nouveau sous-groupe²⁶. La plupart des rencontres de cette nouvelle entité sont tenues au domicile de Shiraga, mais certaines ont aussi lieu chez Kanayama Akira²⁷. Ce sont ces rencontres qui mènent à la formation d'un groupe officiel²⁸.

que l'art acquiert sa valeur sociale et sa valeur commerciale. », Shiraga Kazuo, « *Kotai no kakuritsu* » (La formation de l'individu), *Gutai*, n° 4 (11 juillet 1956) ; cité dans Barbara Bertozzi et Klaus Wolbert (dir.), *Gutai Japanese Avant-Garde 1954-1965*, Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 1991, p. 379 (traduction de l'auteur).

²⁴ David Kung, *op.cit.*, p. 109 (traduction de l'auteur).

²⁵ Sous la supervision de Tsuguro Itoh, membre de la *Shinseisaku Kyōkai*, sous lequel il étudie dès 1950. *Ibid.*, p. 109.

²⁶ Le rassemblement de cette faction aurait été provoquée par une insatisfaction envers l'exposition annuelle de la *Shinseisaku Kyōkai*. Alexandra Munroe, « To Challenge the Mid-Summer Sun : The Gutai Group ». In *Scream Against the Sky*, New York, Harry N. Abrams, 1994a, p. 89.

²⁷ Helen Westgeest, *op.cit.*, p. 179.

²⁸ *Ibid.*, p. 179.

[...] je me suis fatigué, comme tous les créateurs, des langues anciennes.

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*.

1.2 0

1.2.1 Rechercher l'originalité absolue

0, ou *Zero kai* (Groupe Zéro²⁹) s'assemble en novembre 1952³⁰. Il comprend une demi-douzaine de membres, dont Kanayama Akira, Murakami Saburô (1925-1996) et Tanaka Atsuko³¹ (1932-2005) (fig. 1.1). Le regroupement, qui met de l'avant une production hétérogène, n'en demeure pas moins uni par sa manière d'aborder la création artistique. Portant le signe du zéro sur son étendard, il affirme que « chaque œuvre d'art ne commence de rien³². » Le but avoué du groupe est ainsi de revenir à la source de la création en ignorant tout code, toute convention. Créer, donc, ce qui n'a jamais été fait en dépouillant la peinture de ses artifices.

L'originalité recherchée doit provenir d'expérimentations, d'essais et d'erreurs. À cet effet, on s'inspire de l'attitude artistique des enfants qui savent d'instinct remplir une surface vierge d'images nouvelles³³. Murakami, par exemple, fait rebondir une balle

²⁹ Le nom avait été proposé par Murakami Saburô. *Ibid.*, p. 179. Les trois membres fondateurs du groupe sont Shiraga Kazuo, Kanayama Akira et Murakami Saburô. Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 147.

³⁰ Françoise Bonnefoy, Sarah Clément et Isabelle Sauvage (éd.), *op.cit.*, 1999, p. 189-267.

³¹ Cette dernière, qui deviendra l'épouse de Kanayama Akira, se joint au Groupe Zéro après un séjour prolongé à l'hôpital. Ming Tiampo, « Electrifying Painting ». In *Electrifying Art : Atsuko Tanaka 1954-1968*, Vancouver, Morris and Helen Belkin Gallery, 2004b, p. 65-66.

³² Shiraga Kazuo, « *Bôken no kiroku* » (Rapport d'aventure), *Bijutsu techo*, n° 285 (octobre 1967) ; cité dans Charles Merewether et Rika Iezum Hiro, *Art, Anti-Art, Non-Art*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2007, p. 7 (traduction de l'auteur).

³³ Helen Westgeest, *op.cit.*, p. 181. Cette fascination pour l'art enfantin se retrouve aussi dans la participation occasionnelle de certains membres du groupe à la revue *Kirin*. Le

de caoutchouc imbibée d'encre noire sur une feuille de papier. Bien que l'œuvre, formellement, s'apparente aux jeux d'encre de certains peintres plus traditionnels — Helen Westgeest évoque les « encres éclaboussées » du peintre bouddhiste Sesshu³⁴ (1420-1506) —, elle appartient à la modernité par la technique utilisée. L'originalité, pour le Groupe Zéro, n'est donc pas à trouver sur la surface de la toile, mais dans l'attitude du peintre.



Figure 1.1 – Trois membres du Groupe Zéro, 1952.
De gauche à droite : Murakami Saburô, Kanayama Akira et Shiraga Kazuo. (Source : *Document Gutai*).

Parallèlement, Shiraga ajoute une nouvelle dimension à son art. La position du Groupe Zéro le pousse à revoir l'esthétique de Toyama (*voir art. 1.1.4*) sous un jour nouveau. S'il adhère toujours à sa catégorisation de la peinture moderne, il cherchera dorénavant à exacerber la portée de son message :

Je ne pouvais nier que j'avais travaillé sous l'influence pathétique selon mes travaux de l'époque. J'en suis venu à réaliser que mon but était d'atteindre le point ultramoderne de l'école pathétique³⁵.

premier numéro de ce magazine consacré à l'art des enfants paraît en 1948 — les échanges subséquents entre la publication et les mouvements d'avant-garde seront nombreux.

³⁴ *Ibid.*, p. 179.

³⁵ Shiraga Kazuo, *op.cit.*, 1989, p. 2 (traduction de l'auteur).

La quête de Shiraga pour l'absolu pathétique en peinture sera marquée par une attraction irrésistible vers le zéro. Pour lui, ce zéro possède plusieurs significations, car, étant une forme vide, il porte en lui toutes les possibilités. La Seconde Guerre mondiale avait imposé le zéro au Japon; la nation devait maintenant construire sur ses ruines. D'un autre côté, le zéro participe d'une esthétique de la réduction; le groupe, en effet, tend à contrer la prolifération de marqueurs visuels par l'adoption de techniques simples³⁶. Kanayama et Shiraga, deux amis d'enfance, se percevaient comme les deux pôles opposés d'une même approche vers le zéro; le pôle négatif, « froid », de Kanayama était équilibré par le pôle positif, « chaud », de Shiraga. Les deux amis se firent ainsi la promesse de suivre jusqu'au bout leurs chemins respectifs³⁷.

Maintenant, je n'ai ni pensée, ni dessein, ni cœur.

Shiraga Kazuo, *Koi koso*.

1.2.2 Sensibilité impersonnelle

Le parcours artistique de Shiraga prendra donc à partir de ce moment la forme d'une graduelle mise à nu. Le peintre, afin de révéler sa sensibilité dans toute son immédiateté, devra retirer chacun de ses vêtements. Le premier de ces vêtements avait été éliminé dès 1948 lorsqu'il avait abandonné les règles de la peinture

³⁶ Ces interprétations de la signification du nom du groupe furent données par Shiraga Kazuo à Helen Westgeest lors d'une entrevue réalisée au domicile de l'artiste à Amagasaki le 11 novembre 1993. La tendance vers la réduction n'est pas, de l'aveu de l'artiste, propre au Groupe Zéro; on peut en effet détecter une pareille tendance au même moment dans les avant-gardes occidentales. Qui plus est, l'esthétique de la simplification est une constante dans les arts traditionnels japonais, présente autant dans le *wabi-sabi* que dans la cérémonie du thé, entre autres. Helen Westgeest, *op.cit.*, p. 179.

³⁷ Hariu Ichiro, « Kamigata Action Discourse, conversation between Kazuo Shiraga and Ichiro Hariu ». In *Kazuo Shiraga : Twelve Years of Work*, Tōkyō, Tokyo Gallery, 1973 ; cité dans Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 147.

traditionnelle. Le deuxième vêtement à tomber est celui du recours à la représentation :

Je ne pouvais cependant me fier uniquement aux images issues de mes rêves. Mon sentiment intérieur était si urgent que j'eus à me projeter immédiatement sur la toile³⁸.

C'est avec le Groupe Zéro que Shiraga produit ses premières toiles complètement abstraites. Si l'oblitération de la représentation s'inscrit dans la démarche de l'artiste, les abstractions résultantes, par leur aspect formel, suscitent l'étonnement (fig. 1.2).



Figure 1.2 – *Kiretsu (Fissure)*, Shiraga Kazuo, 1953, huile sur toile, 130 x 89.5 cm. (Source : *Gutai*, Galerie Nationale du Jeu de Paume).

³⁸ David Kung, *op.cit.*, p. 109 (traduction de l'auteur).

Ces toiles, réalisées à la spatule, présentent tout le contraire d'une expression pathétique; les compositions ne laissent jamais percer la possibilité d'un jaillissement énergétique de la part du peintre. Pourtant, ces toiles doivent être considérées comme essentielles au développement de la quête artistique de Shiraga. Ce sont les objectifs du Groupe Zéro qui amènent l'artiste à problématiser sa propre position théorique à l'égard de la question de la subjectivité. Du point de vue de la composition, les toiles ne basculent jamais du côté de l'intelligence. En évitant de disposer formes et lignes de manière consciente et prédéterminée, l'artiste parvient à transcender la question de la subjectivité.

Réfléchissant à la nature de ce « je », je fus amené à conclure que le « je » en question correspondait très précisément à l'espace que j'occupais physiquement. Bref, ce que je cherchais, c'était un mode d'expression du corps.

Mishima Yukio, *Le soleil et l'acier*.

1.3 Expression physiologique

1.3.1 Peindre avec les doigts

Shiraga retourne rapidement à une forme d'expression viscérale. Délaissant la spatule, il entreprend d'appliquer la matière en se servant uniquement de ses doigts³⁹ (fig. 1.3). Ainsi tombe un troisième vêtement; celui de l'instrument, interférence entre le corps du peintre et la surface de la toile :

³⁹ La volonté de Shiraga d'aller contre la maîtrise technique du geste artistique s'inscrit, comme en fait foi cette citation du maître Zen Shunryu Suzuki, dans la tradition calligraphique extrême-orientale : « Si vous étudiez la calligraphie, vous allez découvrir que ceux qui ne sont pas les plus adroits font les meilleurs calligraphes. Ceux qui sont très adroits éprouvent souvent de grandes difficultés après avoir atteint un certain niveau. Ceci est vrai de l'art comme du Zen. », Suzuki Shunryu, *Zen Mind, Beginner's Mind*, Boston, Shambala Publications, 2006 [1973], p. 29 (traduction de l'auteur).

Lorsque découvrant ma vraie nature je me suis décidé à me débarrasser de tous les uniformes existants pour me mettre nu, la figuration a volé en éclats et j'ai laissé tomber mon couteau de peintre qui s'est brisé en deux⁴⁰.

C'est en 1953, année des premières compositions digitales, que la peinture de Shiraga prend un tournant corporel. La sensibilité de l'artiste, plutôt que de s'extérioriser par la pensée logique, s'exprime par la voie du corps (ce que ne manquent d'ailleurs pas de souligner les titres choisis pour les compositions aux doigts). Lorsqu'il parle du corps dans ses écrits théoriques, Shiraga utilise le terme *nikutai* (肉体), celui-ci faisant d'abord référence au corps en tant que chair⁴¹. L'autonomie subjective, ou *shutaisei* (主体性), dépend entièrement du *nikutai*, ne peut s'exprimer que par lui⁴²; le corps, pour l'artiste, est le lieu et l'origine de l'expression individuelle⁴³.

Même si le contact avec la toile est immédiat, l'artiste ne fait aucun effort pour y projeter lisiblement sa sensibilité : « Je traînais mes doigts sur la toile à partir du haut, dit-il, remplissant la surface des traces laissées par mes doigts, puis je les faisais glisser vers le bas⁴⁴. » Shiraga n'utilise plus qu'une seule couleur, le rouge carmin, ce qui exacerbe la dimension pathétique de l'œuvre. Le peintre laisse son doigt tracer des sillons dans la matière. Le geste semble lent, un peu comme si l'action avait acquis un caractère psalmodique⁴⁵ (fig. 1.3).

⁴⁰ Shiraga Kazuo, « *Koi koso* » (L'acte même), *Gutai*, n° 3 (octobre 1955 ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 300.

⁴¹ Le mot est composé de l'idéogramme pour « viande » (肉), puis de celui pour « corps » (体)

⁴² Cette valorisation du corps sensible s'inscrit, d'après Ming Tiampo, contre la glorification du *kokutai* (国体), ou « corps national », durant la Seconde Guerre mondiale. Tiampo, Ming, « Body, War, and the Discourses of History », non publié, p. 4.

⁴³ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁴ Yamamura Tokusaro et Osaki Shinichiro, « Interview with Kazuo Shiraga ». In Musée d'Art et d'Histoire de la Ville d'Ashiya, *Document Gutai*, p. 380-385, Ashiya, Fondation pour la Culture de la Ville d'Ashiya, 1993, p. 380 (traduction de l'auteur).

⁴⁵ Helen Westgeest remarquera les similarités formelles entre les peintures aux doigts de Shiraga et les subtils sillons circulaires des jardins zen. Helen Westgeest, *op.cit.*, p. 186. Il y



Figure 1.3 – *Aka III (Rouge III)*, Shiraga Kazuo, 1953, huile sur toile, 159 x 130 cm. (Source : *Gutai*, Galerie Nationale du Jeu de Paume).

Shiraga de se justifier : « Mes mains étaient prisonnières de l'enseignement de la calligraphie, il fallait me libérer⁴⁶. » L'œuvre se rapproche dangereusement du degré zéro : perte du sujet, abandon de l'instrument, rejet de la polychromie, élimination de l'intention⁴⁷. Ne restent que le corps de l'artiste et la matière. Shiraga expliquera plus

aurait un tel jardin au domicile de l'artiste à Amagasaki. Alan Kaprow, Manfred de la Motte, Tadao Ogura *et al.*, *op.cit.*, p. 8.

⁴⁶ Germain Viatte, *op.cit.*, 2004, p. 223.

⁴⁷ Michael Lucken établit une courte liste des caractéristiques de la peinture d'après-guerre au Japon : « [...] abolition des frontières entre l'artiste et son matériau, bouleversement des

tard qu'il tentait de faire des tableaux semblables à des limaces de mer, des tableaux dépourvus de centre, de composition pyramidale et amputés du concept même de couleur⁴⁸ (fig. 1.4).



Figure 1.4 – *Mudai (Sans titre)*, Shiraga Kazuo, 1954, huile sur toile, 112 x 79.5 cm. (Source : *Gutai*, Galerie Nationale du Jeu de Paume).

espaces de représentation, expulsion du temps donné à l'œuvre. », Michael Lucken, *op.cit.*, 2001, p. 180.

⁴⁸ Hariu Ichiro, *op.cit.* ; cité dans Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 147.

C'est la matière qui provoquera une mutation dans la technique de Shiraga. En effet, l'huile étant le dernier élément constitutif de l'œuvre, le peintre ne se gêne pas pour l'appliquer généreusement sur la toile :

Afin d'appliquer la quantité d'huile que je jugeais nécessaire, je dus retirer la toile de son cadre de bois et la poser directement sur le sol. Si j'essayais de peindre avec la toile sur le chevalet, l'énorme quantité de peinture que j'utilisais s'écoulait alors vers le sol comme un glissement de terrain multicolore ou une avalanche⁴⁹.

Shiraga se voit donc contraint de déposer la toile sur le sol⁵⁰. Ce faisant, il propose à son corps une nouvelle manière d'appréhender l'acte créateur.

Transformez votre corps et votre âme en pinceau ...
Non à tout! Laissez tout tomber! Peignez de toute votre force — n'importe quoi, n'importe comment! Étendez l'email, laissez-le se renverser! Faites-le éclabousser dans les visages des maîtres de calligraphie. Débarrassez-vous de tous ces pantins qui vénèrent la calligraphie avec un grand C ... Je vais me faire un chemin, je vais me *tailler* un chemin. La rupture est totale.

Inoue Yûichi, *journal personnel*.

1.3.2 Peindre avec les pieds

Shiraga raconte l'évolution de sa peinture corporelle :

⁴⁹ Shiraga Kazuo, *op.cit.*, 1989, p. 2 (traduction de l'auteur).

⁵⁰ La surenchère matérielle restera une constante de l'œuvre de Shiraga : « Les peintures de Shiraga, en raison de l'abondance de la matière utilisée, doivent demeurer environ deux mois dans la position où elles ont été réalisées avant d'être montées sur châssis. D'une certaine façon, cette situation accentue leur caractère rituel et phénoménologique [...] », Antonio Saura, « Shiraga ne peint pas avec les pieds ». In *Kazuo Shiraga*, Toulouse, ARPAP, 1993, par. 4.

J'ai essayé à main nue, avec les doigts de la main. Puis, persuadé qu'il fallait aller toujours plus avant, j'avancais toujours plus loin et, en avançant, j'ai trouvé les pieds. C'était bien ça! Peindre avec les pieds⁵¹.

La révélation se produit au tournant de l'année 1954⁵². Les doigts, encore trop habiles, diluent l'expression du peintre. D'une manière, les mains demeurent toujours synonymes d'intention et de contrôle. Ce sont les outils qui permettent à l'être humain d'interagir avec son environnement, de façonner, construire, créer. Par les mains s'exprime la volonté de l'homme et cette volonté reste subordonnée, dans la plupart des cas, à l'intelligence. Une peinture pathétique véritable et absolue ne pourra donc s'effectuer par les mains. Un nouveau vêtement est retiré.

Conséquemment, et comme le suggère la position horizontale de la surface, ce sont les pieds qui prendront désormais le relais. Shiraga dépose d'abord l'huile sur une grande feuille de papier puis l'étend avec ses pieds. Les premières œuvres peintes avec les pieds présentent de multiples similarités avec les compositions aux doigts⁵³. L'artiste évite toujours de recourir à la polychromie, préférant le rouge carmin à toute autre couleur. Shiraga se sert de ses pieds afin de tracer. Si le geste tente de

⁵¹ Shiraga Kazuo, « *Koi koso* » (L'acte même), *Gutai*, n° 3 (octobre 1955) ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 300.

⁵² Helen Westgeest dit : « Il commença à peindre avec ses mains en 1953. [...] Quelques mois plus tard, il développa une méthode de peinture avec les pieds. », Helen Westgeest, *op.cit.*, p. 184 (traduction de l'auteur). Lewis Kachur affirme, sans citer de sources, que la découverte aurait été faite au mois de décembre 1953. Lewis Kachur, « The View from the East : The Reception of Jackson Pollock Among Japanese *Gutai* Artists ». In *Abstract Expressionism : The International Context*, p. 152-162, Nouveau-Brunswick, Rutgers University Press, 2007, p 154. Quoi qu'il en soit, c'est en 1954, dans une vitrine du Sogo Department Store d'Osaka, que furent montrées pour la première fois des toiles peintes par Shiraga avec ses pieds. Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 147.

⁵³ Hirai Shoichi remarque aussi cette similarité entre les peintures aux doigts et les premières peintures aux pieds : « Ces œuvres, peintes à l'huile sur papier, montrent que les premières peintures aux pieds étaient visuellement bien différentes des toiles gestuelles subséquentes de Shiraga. Des rangées de couleurs, appliquées par les pieds de l'artiste, sont étendues sur la surface de manière ordonnée, et il n'y a pas de traits dynamiques qui viennent témoigner de l'action du peintre. », *op.cit.*, p. 147 (traduction de l'auteur).

contourner la composition consciente et l'intention, il n'en reste pas moins que le pied est instrumentalisé, tout comme l'étaient les mains, aux fins de la représentation (fig. 1.5).



Figure 1.5 - Shiraga fait la démonstration de sa technique de peinture aux pieds lors de la Première Exposition Gutai, octobre 1955. (Source : *Dada*, Phaidon Press).

Un détail technique amène toutefois une mutation dans la pratique de Shiraga. L'huile visqueuse représentant un risque de chute pour l'artiste, il entreprend d'installer un câble au plafond de son studio. S'agrippant à celui-ci, il pourra glisser à sa guise sur la

surface de la toile ce qui confèrera à ses œuvres une réelle impression de vélocité⁵⁴ (fig. 1.6). Les pieds, de surcroît, réapproprient leur qualité première qui est celle du mouvement. Le corps de l'artiste se met en action, imprimant à la toile son activité propre.



Figure 1.6 – Shiraga s'élance sur la toile en s'agrippant à un câble, avril 1956. (Source : Gutai.com).

⁵⁴ La technique de la peinture aux pieds est expliquée par un journaliste du *Mainichi Shinbun* : « Il commence par prendre une toile de format 80 x 116 cm, sur laquelle il applique par paquets du rouge garance puis, pieds nus, la piétine avec violence et sans préméditation, pendant environ dix minutes. Afin de ne pas glisser sur la peinture, il a accroché une corde épaisse à un anneau fixé au plafond; il s'y suspend de tout son poids et peut donc garder l'équilibre et peindre comme il l'entend. Dans cette position, ses yeux sont dirigés vers le haut et ne regardent pas la toile; il évite ainsi d'élaborer consciemment son tableau et laisse s'exprimer librement son moi, selon le principe de l'acte automatique. », *Mainichi Shinbun*, 3 juin 1955 ; cité dans Françoise Bonnefoy, Sarah Clément et Isabelle Sauvage (éd.), *op.cit.*, p. 193-194.

Ainsi tombe le dernier vêtement de Shiraga. En recourant au câble, l'artiste peut finalement détourner son regard de la toile. Il n'est plus question ici de contrôle; la peinture devient action, pur jaillissement expressif. Aucune représentation; la toile est le témoignage d'une rencontre entre corps et matière. Sans instrument; le corps lui-même en est un. Une seule couleur; le rouge suffit. Incontrôlée, l'action picturale relève d'une intuition charnelle. Malgré le retrait de tous les éléments constitutifs de la peinture, l'exercice tient encore de la création artistique :

Quelqu'un qui n'aurait pas d'ambition artistique pourrait bien marcher sur une toile, il n'en fera jamais un tableau. Pour que ça le devienne, il faudrait que la personne soit davantage artiste et perçoive de manière intuitive tout ce qu'elle recèle en son for intérieur⁵⁵.

Shiraga ne cherche pas seulement à faire l'expérimentation d'une technique picturale radicalement innovatrice, car l'œuvre doit toujours témoigner d'une volonté d'expression de la part de l'artiste⁵⁶. Même si certains exprimeront un avis contraire⁵⁷, Shiraga a enfin trouvé sa voie artistique, une voie capable de rendre toute l'urgence de son sentiment⁵⁸. Une voie qui, par l'expression physiologique, permet la

⁵⁵ *Ibid.*, p. 193.

⁵⁶ « Shiraga souffre depuis longtemps d'entendre que les gens ne parlent que de la manière dont ses œuvres au pied sont réalisées et portent des jugements sur la qualité de ses œuvres sans même les avoir regardées par elles-mêmes. », Yoshida Toshido, « *Dainikai Gutai bijutsu ten no sakuhin ni tsuite* » (Les œuvres de la 2^e Exposition d'art Gutai), *Biku bunka*, vol. 6, n° 11 (novembre 1956); cité dans Françoise Bonnefoy, Sarah Clément et Isabelle Sauvage (éd.), *op.cit.*, p. 207.

⁵⁷ En l'occurrence George Mathieu, qui déclarera plus tard : « Je ne considère pas les toiles de Shiraga comme des œuvres d'art. C'est autre chose, une curiosité. Je dirais même qu'il est monstrueux qu'on peigne avec ses pieds, comme des animaux. Ce n'est pas la peine d'avoir vingt siècles de civilisation derrière soi [...] pour en arriver là. », Georges Mathieu, « La peinture et le samurai ». In Françoise Bonnefoy, Sarah Clément et Isabelle Sauvage (éd.), *op.cit.*, p. 207.p. 45.

⁵⁸ Shiraga écrit : « Je crois fermement avoir trouvé ma voie personnelle d'expression artistique », Shiraga Kazuo, *op. cit.*, 1989, p. 2 (traduction de l'auteur). On ne peut accorder avec certitude de date à la découverte de la technique de peinture aux pieds assistée par câble. Le premier document la mentionnant est l'article du *Mainichi Shinbun* datant du 3 juin 1955.

décharge pathétique. Une voie qu'il empruntera pendant plus d'un demi-siècle et que nous proposons maintenant d'interpréter dans quelques-uns de ces détours.

CHAPITRE II

ÉMERGENCE DIONYSIAQUE

Et que soit perdue la journée où l'on n'ait pas dansé *une seule fois*!

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*.

2.1 Problématique d'un dionysiaque plastique

2.1.1 Nietzsche au Japon : réception critique

Nous avons vu au chapitre précédent que l'avènement de la peinture corporelle de Shiraga Kazuo a été rendu possible par l'appropriation d'un bagage esthétique occidental. Plus précisément, c'est dans la simplification de la terminologie esthétique nietzschéenne opérée par Toyama Usaburô (voir art. 1.1.4) que se trouve la source de la vision artistique de Shiraga. Il nous est par conséquent essentiel de comprendre les particularités de l'esthétique de Nietzsche (1844-1900) afin d'effectuer une lecture sensible de l'œuvre du peintre. Il semble avant tout crucial de présenter la justification historique qui motive une telle lecture¹.

En 1853, l'arrivée des canonnières du commodore américain Matthew Perry (1794-1858) force le Japon à mettre fin à un peu plus de deux siècles d'isolement. À partir de la signature de la convention de Kanagawa le 31 mars 1854, et surtout avec la Restauration de Meiji de 1868, l'influence occidentale commence à se faire sentir dans tous les aspects de la société. Afin de rattraper son retard technologique par

¹ Nous ne donnerons ici que les grandes lignes de la réception critique de Nietzsche au Japon. Pour un historique plus détaillé, consulter Graham Parkes, « The Early Reception of Nietzsche's Philosophy in Japan ». In *Nietzsche and Asian Thought*, Chicago, Chicago University Press, 1991, p. 177-199.

rapport à l'Occident, le gouvernement japonais envoie des centaines de représentants à l'étranger. Ceux-ci, se tenant à l'affût de toute nouveauté dans quelque domaine que ce soit, remarquent très tôt l'influence croissante de la pensée nietzschéenne en Europe. À cet égard, Nietzsche fut le premier philosophe européen d'importance dont les idées trouvèrent un lieu fertile dans les deux cultures². Il est permis de se demander pourquoi le Japon qui, de prime abord, donne l'impression d'une culture de la mesure et de la sérénité — des temples bouddhistes de l'époque classique jusqu'à la cérémonie du thé — trouva chez Nietzsche, l'apôtre de l'excès et de la démesure, une pensée inspirante.

Ce clivage esthétique apparent ne fut pourtant pas à l'origine de la première critique de la part des intellectuels japonais contre la pensée nietzschéenne. Ceux-ci y voyaient d'abord une forme excessive d'individualisme³. Le premier essai entièrement consacré à l'auteur, « *Niche shisô no yunyû to bukkyô* » (La réception de la pensée de Nietzsche en relation avec le bouddhisme) d'Anesaki Masaharu (1873-1949), est publié en mars 1898⁴. En 1911 paraît une traduction en japonais d'*Ainsi parlait Zarathoustra* ; il s'agit de la première œuvre de Nietzsche à être traduite en langue nipponne. Les autres ouvrages majeurs du philosophe seront publiés entre 1916 et 1929⁵. Contrairement à l'entreprise frénétique d'appropriation et de déformation de la pensée nietzschéenne par l'Allemagne pendant la montée du fascisme, les intellectuels japonais des années trente, en marge de la militarisation croissante du pays, gratifient la pensée du philosophe d'une froide indifférence.

² Roy Starrs, *Deadly Dialectics : Sex, Violence, and Nihilism in the Work of Yukio Mishima*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1994, p. 19.

³ D'après le philosophe Kuwaki Gen'yoku ; cité dans Hans-Joachim Becker, *Die Frühe Nietzsche-Rezeption in Japan*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1983, p. 42.

⁴ Graham Parkes, *op.cit.*, p. 181. Contrairement à ce que pourrait nous indiquer le titre de l'article, celui-ci ne contient pas une mise en parallèle des philosophies nietzschéenne et bouddhiste, mais exhorte plutôt les bouddhistes à réagir positivement à l'influx de la philosophie allemande en adoptant une attitude plus « philosophique » dans leur approche à la doctrine bouddhiste.

⁵ *Ibid.*, p. 192.

Le nom de Nietzsche n'étant pas, au Japon, associé à la période trouble de la Seconde Guerre mondiale, sa philosophie trouve, dans l'après-guerre, un milieu intellectuel particulièrement réceptif. En 1949, Nishitani Keiji (1900-1990) publie *The Self-Overcoming of Nihilism*, une lecture sensible du problème du nihilisme dans le contexte japonais de l'après-guerre⁶. L'approche nietzschéenne du nihilisme séduit par ailleurs le jeune Mishima Yukio (1925-1970) qui y trouve une inspiration majeure pour son œuvre littéraire⁷. Mishima, qui nous sera plus tard d'un secours considérable afin d'expliquer les possibles filiations entre l'œuvre de Shiraga et l'esthétique de Nietzsche (voir art. 2.2.1), avait subi l'influence du philosophe durant la guerre :

[...] (Mishima) se rappelait toujours comment il avait, durant la guerre, lu '... avec une absorption héroïquement intense...' *La naissance de la tragédie* de Nietzsche et comment l'œuvre s'accordait bien avec son propre état d'âme apocalyptique de cette époque⁸.

Si l'absorption « héroïquement intense » — il sera utile de retenir le choix de l'adverbe (voir art. 3.3.5) — de Mishima dans la lecture de Nietzsche précède un peu l'intérêt que lui témoigneront ses contemporains, force est d'admettre que c'est la guerre qui, réellement, sera le déclencheur d'un renouveau de la pensée au Japon.

2.1.2 Définition

C'est dans la première œuvre de Nietzsche, *La naissance de la tragédie* (1872), ouvrage pensé et médité sur le champ de bataille, que s'exprime la genèse de sa pensée esthétique. Il est révélateur que le philosophe ait choisi l'art comme premier sujet d'investigation d'autant plus qu'il déclare sans ambages : « [...] j'affirme, moi,

⁶ *Ibid.*, p. 195.

⁷ Roy Starrs, *op.cit.*, p. 6.

⁸ *Ibid.*, p. 18 (traduction de l'auteur).

que je tiens l'art pour la tâche suprême et l'activité proprement métaphysique de cette vie [...]»⁹. » Déjà s'affirme la volonté du philosophe de dépasser la métaphysique par l'esthétique, combat intellectuel qu'il mènera tout au long de sa vie active. Encore sous l'influence de la musique de Richard Wagner (1813-1883), Nietzsche divise l'art en deux sortes de productions : « [...] l'art plastique – l'art apollinien – et l'art non plastique qui est celui de Dionysos¹⁰. »

L'apollinien est régi par le *principium individuationis* (principe d'individuation) — l'homme se perçoit comme une entité distincte de la nature. L'homme et la nature ainsi définis par leur stabilité fondamentale, l'apollinien signifie le recours à la mesure, au calcul et à la rationalité. L'observation rationnelle et l'objectivation du réel deviennent les alliées des arts représentatifs, soit la sculpture et la peinture :

La peinture et la plastique représentent l'homme dans son geste : c'est-à-dire qu'elles imitent le symbole et ont atteint leur effet quand nous comprenons le symbole. Le plaisir de l'intuition consiste dans la compréhension du symbole malgré son apparence. L'acteur en revanche représente le symbole en réalité et non en apparence seulement¹¹ [...]

La distinction fondamentale entre l'apollinien et le dionysiaque résiderait donc dans la distanciation de l'homme et de son environnement par la médiation du symbole. L'esprit réel du dionysiaque trouve sa source dans l'abolition de cette distance : la

⁹ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1994 [1872], p. 26. Nietzsche rejoint sur ce point Schopenhauer, lui qui pensait que la contemplation d'une œuvre d'art pouvait permettre de transcender la volonté et de faire l'expérience d'une réalité au-delà du désir.

¹⁰ *Ibid.*, p. 27. Martha C. Nussbaum souligne, avec raison, que l'Apollon et le Dionysos de Nietzsche, à ce moment-ci de son œuvre, ne sont qu'une symbolisation, un déguisement, de la Représentation et de la Volonté, deux concepts précédemment esquissés par Schopenhauer. Martha C. Nussbaum, « The Transfigurations of Intoxication : Nietzsche, Schopenhauer, and Dionysus ». In Salim Kemal, Ivan Gaskell et Daniel W. Conway (dir.), *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 52.

¹¹ Friedrich Wilhelm Nietzsche, « La vision dionysiaque du monde », *op.cit.*, 1994, p. 306.

réalité n'est pas représentée, elle est vécue. La musique, art non plastique, et non mimétique, entretient un rapport privilégié avec la réalité phénoménale. C'est d'ailleurs de la musique, en l'occurrence du dithyrambe¹², que survient la tragédie dionysiaque, car c'est par la musique que peut se manifester la divinité de manière concrète.

D'emblée, la définition du dionysiaque comme relevant de l'art non plastique semble porter préjudice à notre démarche. Peut-on vraiment considérer l'œuvre d'un peintre selon l'optique dionysiaque? D'une part, la définition nietzschéenne du dionysiaque est donnée dans un certain contexte historique — c'est l'évidence même que la nature de la peinture s'est profondément altérée avec le temps. Outre un degré d'abstraction toujours croissant qui, en soi, s'inscrit encore dans le registre apollinien de la forme et de la mesure, c'est la dérive de l'attention sur l'objet vers une plus grande emphase sur le geste — la *praxis* —, qui permet enfin à la peinture de pénétrer le lieu dionysiaque. Une remarque d'Antonio Saura confirme le dépassement de la peinture apollinienne effectué par Shiraga Kazuo :

L'inachèvement apparent des œuvres de Shiraga est consubstantiel aux conceptions du peintre lui-même, qui n'admet d'autre perfection que celle se manifestant dans l'action¹³.

2.1.3 Une esthétique de l'ivresse, une approche physiologique

Du dionysiaque apparaît la question de l'ivresse¹⁴. Celle-ci, argumente Paul Audi¹⁵, serait en quelque sorte la force motrice derrière l'esthétique nietzschéenne. Ce

¹² Poème lyrique chanté à la louange de Dionysos.

¹³ Antonio Saura, *op.cit.*, 1993, par. 2.

¹⁴ « L'art dionysiaque au contraire repose sur le jeu avec l'ivresse, avec l'extase. Il y a deux puissances qui plus que toute autre élèvent l'homme naïf de la nature jusqu'à l'oubli de soi et l'ivresse, ce sont l'instinct printanier et la boisson narcotique. Leurs effets sont symbolisés

concept d'ivresse, tel qu'il nous est expliqué par Audi, sera fondamental à notre compréhension de l'œuvre de Shiraga. Citons d'abord au long un passage résumant la position d'Audi :

L'ivresse, c'est en effet le nom que Nietzsche aura décidé de donner à cet état « physiologique » particulier dans lequel il ne nous est plus du tout permis de pouvoir prétendre à une quelconque maîtrise et calculabilité de notre action — dans lequel, donc, n'entrent plus en ligne de compte notre « volonté », notre « entendement », notre « raison », notre « imagination », notre « pouvoir de sentir », bref où plus rien n'intervient de ce que l'on appelle les facultés subjectives de l'homme, celles qu'il s'assigne lui-même en tant qu'un Je peux¹⁶.

L'ivresse est donc cette fonction essentiellement dionysiaque déclenchant l'explosion du *principium individuationis*. Autant les facultés objectives que subjectives¹⁷ se dérobent à l'individu qui, ivre, lâche prise, abandonne la partie, et voit son « Je peux » irrévocablement (dans le moment d'euphorie) transfiguré en « Il faut que je ». Audi, comme Nietzsche, perçoit plusieurs manifestations de l'ivresse : « [...] l'ivresse de la fête, de la lutte, de l'acte de bravoure, de la victoire, de tous les mouvements extrêmes; l'ivresse de la cruauté; l'ivresse dans la destruction [...] »¹⁸ Cet état particulier échappe donc du strict domaine artistique — c'est la création artistique qui reprend la forme de l'ivresse.

L'ivresse est par définition un excès, un trop-plein. L'art survient lorsque la vie se dépasse d'elle-même et déborde ses frontières; c'est l'extase qui, dans la fête

dans la figure de Dionysos. Le *Principium Individuationis* est rompu dans les deux états, le subjectif disparaît devant l'irruption de la puissance du génériquement humain, voire de l'universellement naturel. », Friedrich Wilhelm Nietzsche, « La vision dionysiaque du monde ». In Friedrich Wilhelm Nietzsche, *op.cit.*, 1994, p. 290.

¹⁵ Paul Audi, *L'ivresse de l'art*, Paris, Librairie générale française, 2003.

¹⁶ Paul Audi, *op.cit.*, p. 78.

¹⁷ « [...] s'éveillent ces émotions dionysiaques qui, à mesure qu'elles gagnent en intensité, abolissent la subjectivité jusqu'au plus total oubli de soi. », Friedrich Wilhelm Nietzsche, *op.cit.*, 1994, p. 30.

¹⁸ Paul Audi, *op.cit.*, p. 80.

dionysiaque, permet l'éclosion du fait artistique. Le but de l'art, qu'il y ait œuvre ou non, est de reproduire cet état, tant chez le créateur que chez le récepteur¹⁹. Cette approche esthétique s'inscrit contre l'idée kantienne du jugement désintéressé. D'une part, l'esthétique nietzschéenne en est une privilégiant la question de la création plutôt que celle de la réception (ce qui en fait, chez Audi, une esthétique « virile » plutôt que « féminine »). Ensuite, Nietzsche se détourne de l'idée d'un esprit critique désincarné — l'ivresse est entièrement dépendante du corps.

Ce vertige, sur lequel repose le dionysiaque et, d'un point de vue plus large, la création artistique la plus élémentaire, ne peut elle-même s'exprimer que par la voie du corps²⁰. Comme le remarque Audi, on voit mal comment un Esprit seul pourrait peindre²¹. D'où la nécessité, selon Nietzsche, d'assumer pleinement cette primauté du corps dans la genèse du fait artistique :

Un nouveau monde symbolique est donc nécessaire, un symbolisme du corps tout entier, non pas seulement des lèvres, du visage, de la parole, mais de l'ensemble des gestes qui dans la danse agitent tous les membres rythmiquement²².

L'ivresse force l'être humain à se commettre en totalité à une inéluctable nécessité, à l'« Il faut que je ». Il ne doit par conséquent plus être question de la transposition d'un ordre symbolique à un autre; le corps seul s'exprime et n'exprime nulle autre chose que lui-même. Tel est ce « nouveau monde symbolique » réclamé par Nietzsche, un monde qui, en rejetant la distanciation inhérente au processus de représentation, exige de l'artiste une implication charnelle dans la création. Audi reprend le positionnement physiologique nietzschéen :

¹⁹ Paul Audi, *op.cit.*, p. 74.

²⁰ Si l'approche physiologique de Nietzsche est implicite dans *La naissance de la tragédie*, elle ne sera développée que subséquemment.

²¹ Paul Audi, *op.cit.*, p. 62.

²² Friedrich Wilhelm Nietzsche, *op.cit.*, 1994, p. 35.

Et telle est, partant, la mission de l'artiste, telle est sa tâche, que pour faire parler le sens, que pour faire en sorte que sa signification concerne quelqu'un, pour rendre ce sens vivant et vivifiant, tonal et tonique, il convient essentiellement de s'y " commettre " soi-même, c'est-à-dire : non pas de s'en remettre à lui (de se fier à sa signifiante), mais de s'y *mettre soi-même tout entier*²³.

C'est donc du fait de « s'y mettre soi-même tout entier » que naît l'attitude tragique. La tragédie dionysiaque, avant qu'elle ne soit dénaturée en œuvre de raison par Euripide²⁴, exigeait une pareille implication absolue de la part tant des acteurs que de la foule, qui, plutôt que de constituer deux partis distincts, se confondaient dans l'ivresse en une seule et même entité.

J'imaginerai un art supérieur à l'art des œuvres d'art :
celui de l'invention des *fêtes*.

Nietzsche, *Fragments posthumes*.

2.2 Le *matsuri*

2.2.1 Une fête dionysiaque

Le discours esthétique de Nietzsche s'articule principalement autour de la question de la tragédie, elle qui représente la forme d'art fusionnant parfaitement les pôles apolliniens et dionysiaques. Celle-ci, explique Nietzsche, s'est édifiée sur le modèle

²³ Paul Audi, *op.cit.*, p. 51.

²⁴ Nietzsche était convaincu du rôle pernicieux joué par Socrate dans l'orientation artistique d'Euripide. Cette association, exposée philologiquement par Nietzsche, a été maintes fois démontée et critiquée. Pour davantage de clarifications sur la querelle entourant l'approche philologique de Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*, consulter Gilles Douaire, *L'esthétique tragique de Nietzsche*, Montréal, Université de Montréal, 1996. Martha C. Nussbaum, quant à elle, contourne la critique philologique en affirmant simplement que les pièces mêmes d'Euripide ne représentent jamais le triomphe de la rationalité ; elles laissent au contraire entrevoir son échec et son impuissance. Martha C. Nussbaum, *op.cit.*, p. 37.

ancestral des dionysies, fêtes dionysiaques. Il existe au Japon une manifestation similaire — le *matsuri* (祭り). Ming Tiampo, professeur à l'Université Carleton, a présenté une communication sur les interactions entre une avant-garde japonaise d'après-guerre (Groupe Gutai, voir art. 2.3.1) et le *matsuri*²⁵. Il est possible de reprendre ici les propos de Tiampo en les doublant de la terminologie nietzschéenne, ce qui rendra ultimement réalisable l'association de l'œuvre de Shiraga à la pensée du philosophe²⁶.

Watsuji Testurô (1889-1960), l'une des figures les plus marquantes dans le paysage philosophique japonais du vingtième siècle²⁷, avait déclaré qu'il y avait dans la culture ancienne du Japon des éléments distinctement dionysiaques²⁸. L'une de ces manifestations, le *matsuri*, s'est maintenue jusqu'à nos jours. Le *matsuri* est une fête populaire shinto bouddhiste de purification, se déroulant tant en ville qu'en campagne, dont le but est de s'attirer les bonnes grâces des divinités locales. La fête se déroule dans un climat de joyeuse exubérance : on y chante, on y danse, on s'y enivre. En plus de la danse et de la musique, on peut aussi y assister à des représentations théâtrales.

²⁵ Voici la prémisse posée par Tiampo : « Il m'apparaît que la forme structurante significative de ces expositions est la fête japonaise, ou *matsuri*, laquelle ne fournit pas seulement une atmosphère générale, mais également une iconographie, une compréhension conceptuelle de la relation de l'homme à la nature, un canevas pour théoriser la vision presque animiste du matériau épousée par Gutai, et un modèle pour penser le rôle de l'art dans la vie. », Ming Tiampo, *op.cit.*, 2002, p. 38.

²⁶ L'hypothèse de Tiampo se voit confirmée par Shiraga Kazuo lors d'une entrevue réalisée le 11 décembre 1998 au domicile de l'artiste à Amagasaki. Il semble toutefois que l'importance du *matsuri* dans la formation de la vision artistique de Shiraga fut mise en lumière dans une entrevue accordée par l'artiste à Koizumi Yasuo le 2 mars 1989, Hirai Shoichi, *op.cit.*, p.8. Aussi, Shiraga intitule *Matsuri no hi* (Jour de *matsuri*, voir fig. 4.4) une toile de 1981.

²⁷ On notera qu'il avait publié en 1913 une recherche sur Nietzsche, *Niche kenkyû* (Recherche sur Nietzsche), de plus de 600 pages. Cet ouvrage fut le premier à se pencher sérieusement sur la question de la volonté de puissance.

²⁸ Graham Parkes, *op.cit.*, p. 193. Aussi : « Un tel aspect était le « festival nu » shintô, un rituel dionysiaque frénétique mettant en scène des hommes vêtus seulement d'un pagne. », Roy Starrs, *op.cit.*, p. 15 (traduction de l'auteur).

L'anthropologue Herbert Plutschow divise le déroulement du *matsuri* en trois phases distinctes : le *kami oroshi* (神降ろし), qui est l'invocation du *kami* (divinité)²⁹, le *kami asobi* (神遊び), moment où la divinité est divertie (par les diverses formes artistiques mentionnées plus haut) et finalement le *kami okuri* (神送り), lorsque la divinité est laissée libre³⁰. Malgré l'origine religieuse du festival, l'atmosphère n'est pas solennelle. Comme pour la fête dionysiaque décrite par Nietzsche³¹, la foule du *matsuri* agit comme un acteur de la représentation (c'est-à-dire qu'il n'y a pas de distinction entre représentant et représenté et du fait, la frontière entre l'art et la vie s'évanouit).

Mishima, qui dans le cadre de cet exposé constitue en quelque sorte le double littéraire de Shiraga, a parlé du *mikoshi matsuri* (神輿祭り / fig. 2.1) comme d'une expérience déterminante dans la constitution de son approche à la création :

Quand j'étais petit garçon, je regardais les jeunes gens porter en cortège les châsses mobiles par les rues, lors de la fête locale des reliques. On les voyait enivrés de leur rôle au point de s'y abandonner de façon ineffable, en détournant la tête; certains d'entre eux allaient jusqu'à appuyer la nuque contre

²⁹ Durant cette phase, tous les moyens sont bons afin de faire apparaître la divinité; l'invocation par le jeûne, la prière, la danse ou le chant. C'est le moment du *matsuri* durant lequel la foule, voulant recréer une sorte de chaos primordial, est la plus excitée, comme en fait foi ce témoignage d'un observateur recueilli par Plutschow : « Les gens criaient, chantaient, se querellaient; les épaules nues, torse nu, fesses nues, des visages marqués par l'extase, des visages intoxiqués, certains déformés par la douleur, des visages de satyres et de faunes, furibonds et tourbillonnants comme une mer tourmentée sous une pluie d'étincelles disparue dans une fumée corrosive s'échappant par-delà les cimes noires des arbres. », Herbert E. Plutschow, *Matsuri : The Festival of Japan*, Surrey, Japan Library, 1996, p. 44-45 (traduction de l'auteur).

³⁰ Herbert E. Plutschow, *op.cit.*, p. 41.

³¹ Bien que Nietzsche n'ait apparemment jamais eu connaissance du *matsuri*, il décrit de façon similaire les fêtes dionysiaques ayant donné naissance à la tragédie : « Le modèle en était déjà donné dans les fêtes des temples où l'apparition plastique du dieu à une foule était fêtée par des chants et des danses. » Friedrich Wilhelm Nietzsche, « Le drame musical grec ». In *La naissance de la tragédie*, *op.cit.*, p. 264.

les brancards de la châsse que supportaient leurs épaules, si bien que leurs yeux contemplaient le firmament³².

Ce que semble remarquer le jeune Mishima dans l'expérience du *matsuri* est l'abandon total des porteurs de ch  sses³³ (*mikoshi*). Sous l'effet d'une ivresse soit divine, soit éthylique (ou les deux), ceux-ci se consacrent entièrement dans l'action. L'exaltation des sens provoque une soumission de l'esprit au corps qui acquiert sa propre logique dans la nécessité de l'action. Mishima confirme, dans un langage près de celui de Nietzsche, le profond impact esthétique qu'eut le *matsuri* sur le développement subséquent de son art :

Quant à la nature de l'enivrante vision que je discernais à travers ce violent effort physique, mon imagination ne me fournissait nul indice. Mais après bien des mois, en conséquence, l'énigme continua d'occuper mon esprit; ce fut seulement beaucoup plus tard, après que j'eus commencé d'apprendre le langage de la chair, que j'entrepris d'aider à porter une châsse et qu'enfin que je fus    même de résoudre l'énigme qui me hantait depuis l'enfance³⁴.

L'expérience contient une intensité dépassant les capacités d'expression du po  te³⁵. Celui-ci doit finalement se résoudre à joindre lui-même l'action collective en mettant temporairement de côté la verbalisation de sa propre individualité.

³² Mishima Yukio, *Le soleil et l'acier*, Paris, Gallimard, 1993 [1970], p. 16.

³³ La châsse contient le symbole de la divinité et elle est portée durant le *kami oroshi*. Herbert E. Plutschow, *op.cit.*, p. 42.

³⁴ Mishima Yukio, *op.cit.*, 1993, p. 16.

³⁵ Georges Goedert, *Nietzsche disciple de Dionysos*, Paris, Harmattan, 2005, p. 115.



Figure 2.1 – Porteurs de chasse au Grand *Mikoshi Matsuri* d'Edo (大江戸神輿まつり). (Source : Wada Photo Gallery).

De tout ce qui est écrit, je ne lis que ce que quelqu'un écrit avec son sang. Écris avec ton sang : et tu verras que le sang est esprit.

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*.

2.2.2 L'expérience de la tragédie

Le *matsuri* permet aussi à Shiraga de préciser son vocabulaire artistique. Laissons-le raconter sa propre expérience du *danjiri matsuri* (だんじり 祭り / fig. 2.2) :

Lorsque j'étais jeune, nous avions un *danjiri matsuri* à Amagasaki. Même si leur nombre décline d'année en année, chaque voisinage à Amagasaki a son propre *danjiri*... Les *danjiri* sont populaires dans les villages de pêcheurs. Ils ont des roues et une toiture recouvrant l'élément principal, et ressemblent un peu à des maisons japonaises. Ils sont d'environ vingt-cinq mètres carrés, donc on ne peut les transporter sur les épaules comme avec les *mikoshi*. Les *danjiri* sont si énormes qu'ils doivent être tirés sur le sol à l'aide de cordes, et ils entrent souvent en collision entre eux. Beaucoup de gens sont tués dans ces collisions. C'est une fête du sang... un festival de sang frais! J'ai vu, dans mon enfance, des gens mourir sous mes yeux. Ces moments ont toujours été

marquants parce que la plupart des mourants étaient des pêcheurs tatoués à moitié nus. Quand ils étaient blessés par le *danjiri* s'effondrant, du sang s'écoulait en jets de leurs tatous. Mes parents tenaient un *gohukuya* (une fabrique de kimonos). La maison d'en face était utilisée comme salle d'urgence *ad hoc*, et durant le festival, les blessés y étaient conduits l'un après l'autre. Dans les pires cas, on se servait d'une porte comme brancard de fortune pour transporter les blessés. Quand ils y étaient amenés, la plupart étaient encore en vie... mais quelques-uns ressortaient de la maison le visage recouvert d'un linge blanc indiquant leur mort. Je croyais qu'il y avait une beauté fascinante à voir le sang écarlate sur la porte-brancard ruisselant d'un bras inerte... L'expérience du *danjiri* ensanglanté durant mon enfance exerce encore une forte influence sur mon art. Je pense que mes peintures aux pieds reflètent totalement cette influence³⁶.



Figure 2.2 – Le *danjiri* est tiré dans les rues de Kishigawa. (Source : an englishman in osaka : <http://anenglishmaninosaka.blogspot.com>).

³⁶ Shiraga Kazuo, entrevue avec Ming Tiampo, 11 décembre 1998. Ming Tiampo, *op.cit.*, 2002, p. 56-57 (traduction de l'auteur). De nos jours, le *danjiri matsuri* le plus célèbre se tient à Kishiwada, ville de la préfecture d'Osaka. Pour préciser la description de Shiraga, il faut spécifier que le *danjiri* circule à vive allure. Chaque voisinage possédant son propre *danjiri*, le *matsuri* devient une sorte de compétition. L'honneur reviendra à l'équipe qui aura démontré le plus d'ardeur dans son entreprise. Il n'est alors pas étonnant de voir ces bolides peu manoeuvrables entrer en collision. Visuellement, l'événement est à mi-chemin entre l'*encierro* de Pampelune (fête durant laquelle les taureaux sont relâchés dans les rues) et une course de boîtes à savon. On dit qu'au moins une personne y perd la vie chaque année. Un autre événement du genre est le *kenka mikoshi matsuri*, festival estival de la région d'Amagasaki dans lequel des équipes de porteurs de châsses tentent de détruire les châsses de d'autres concurrents. Ce festival, à cause de son emphase sur l'action violente, est souvent confondu avec le *danjiri matsuri*.

Au-delà d'une fascination esthétique pour la violence (qui est bien remarquée et interprétée par Tiampo³⁷), c'est la découverte du dionysiaque qui ressort de l'expérience du *danjiri matsuri* par Shiraga. Un peu comme Mishima, Shiraga perçoit la nécessité d'articuler un langage de la chair. Le peintre doit prendre exemple sur ces porteurs de châsses en délaissant tout calcul, toute mesure, et en laissant s'exprimer son corps (fig. 2.3). L'ivresse divine³⁸ ou éthylique est remplacée par une surexcitation artistique, sorte de trop-plein expressif jaillissant de façon naturelle et spontanée.



Figure 2.3 – Shiraga Kazuo dans son studio, assisté de son épouse Fujiko (née en 1928), 1965.
(Source : Galerie Daddart).

³⁷ Hirai Shoichi note aussi : « [...] (Shiraga) avait une obsession pour la violence, le sang et les structures biologiques. », Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 145 (traduction de l'auteur).

³⁸ Nous verrons au quatrième chapitre l'apparition concrète de l'ivresse divine chez Shiraga Kazuo.

L'image du tatou ruisselant de sang est particulièrement saisissante. Il faut y voir la forme la plus aboutie d'expression physiologique. Si, dans l'ivresse, l'esprit se soumet à la logique du corps, l'exemple du tatou nous démontre que, même dans la mort, le corps, comme s'il était mû par une inexplicable nécessité, peut continuer d'assumer une fonction expressive. La matière, pour le peintre, possède la même caractéristique que le sang — elle détient une qualité expressive inhérente qui n'a besoin que du corps de l'artiste pour s'actualiser. Shiraga voit dans le *matsuri* l'image du corps triomphant, une restauration de l'organisme physique qui doit être conçu comme le berceau de l'expression, donc de la spiritualité : « D'après ma vision de l'expression artistique, dit Shiraga, cela signifie que ce que l'on nomme « esprit » est dépendant des conditions physiques³⁹. »

On se rappelle le sentiment d'urgence qu'avait ressenti Shiraga face aux conséquences de la guerre (*voir* art. 1.1.3). Celui-ci ne pouvait s'actualiser que par un jaillissement expressif surpassant le recours à la représentation — une déflagration cathartique rendant tout le pathétique d'une expérience profondément tragique. C'est donc dans l'état d'ivresse, commun selon Nietzsche à la guerre, la fête et la création artistique, que se trouve la véritable source de l'art de Shiraga Kazuo.

³⁹ Shiraga Kazuo, « *Shishitsu ni tsuite* » (À propos du *shishitsu*), *Gutai*, n° 5 (1^{er} octobre 1956) ; cité dans Barbara Bertozzi et Klaus Wolbert (dir.), *op.cit.*, p. 377

Comparé au regard, combien le cri est plus puissant et plus immédiat!

Nietzsche, *La naissance de la tragédie*.

2.3 Gutai

2.3.1 Situation d'une avant-garde

En juin 1955, Shiraga devient membre officiel du Groupe Gutai (具体美術協会 / *Gutai bijutsu kyōkai*), association artistique du Kansai qui s'était formée six mois plus tôt — en décembre 1954 — autour de Yoshihara Jirō (1905-1972). C'est Shimamoto Shōzō (né en 1928) qui, selon toute vraisemblance, trouva l'idée pour le nom du groupe⁴⁰. Gutai n'est pas un mot issu du vocabulaire japonais, mais un néologisme formé des caractères « 具 » (outil) et « 体 » (corps) se traduisant approximativement par « concret ».

La volonté de réinventer les arts classiques a toujours été en latence chez Gutai⁴¹. Déjà, avant la formation du groupe, Yoshihara avait participé à la fondation d'un groupe d'artistes du Kansai nommé *Gendai Bijutsu Kondankai* (Amicale des artistes contemporains), ou *Genbi*⁴². On y retrouvait tant des peintres *yōga*, que des céramistes, des calligraphes ou même des artistes spécialisés en ikebana. Yoshihara,

⁴⁰ Alfred Pacquement, « Gutai : L'extraordinaire intuition ». In Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 285.

⁴¹ Ohara Hōun et Teshigahara Sōfu avaient, en 1945, présenté la revue multidisciplinaire *Sōgetsu*. Michael Lucken résume le paysage culturel japonais d'après-guerre : « Dans tous les domaines d'expressions traditionnels, de jeunes artistes choisirent de s'affranchir de la hiérarchie et des conventions et, dans le mouvement même de leur libération, tendirent à révolutionner les genres et les formes. », Michael Lucken, *op.cit.*, 2001, p. 169.

⁴² Créé en novembre 1952. Michael Lucken, *op.cit.*, 1995, p. 277.

tout en souhaitant situer les actions de son groupe dans l'avant-garde, refuse de couper définitivement les ponts avec les arts traditionnels⁴³.

Ce retour aux sources de la spécificité culturelle du Japon n'était certainement pas unique aux arts visuels. Dans le domaine de la philosophie, plusieurs penseurs⁴⁴ avaient aussi remis la question des valeurs traditionnelles à l'ordre du jour. En littérature, Mishima résume parfaitement l'atmosphère du moment :

Au cours de la période d'après-guerre, où étaient renversées toutes les valeurs convenues, j'avais souvent pensé et fait part à autrui que c'était le moment où jamais de ressusciter le vieil idéal japonais où se combinaient les lettres et les arts guerriers, l'art et l'action⁴⁵.

Suite à l'anéantissement de 1945, la résurrection de la culture japonaise devient une nécessité. C'est pourquoi Gutai, tout en étant un mouvement d'avant-garde, s'inscrit peut-être davantage sous le signe du « renouveau » que celui de la « nouveauté »⁴⁶.

⁴³ Yoshihara Jirô, « *Hakkan ni sai shite* » (Première publication), *Gutai*, n° 1 (1^{er} janvier 1955) ; cité dans Françoise Bonnefoy, Sarah Clément et Isabelle Sauvage (éd.), *op.cit.*, p. 192.

⁴⁴ Graham Parkes ajoute les noms de Nishida Kitarô, Tanabe Hajime, Yanagita Kunio, Nagai Kafû, Kuki Shûzô à celui de Watsuji Tetsurô à la liste de philosophes japonais s'étant repliés sur leur propre tradition. Watsuji est lui-même, à l'instar de Shiraga, devenu moine bouddhiste. Parkes compare l'entreprise philosophique de Watsuji à celle de Nietzsche : « Tout comme Nietzsche, qui avait contrebalancé ses critiques incisives de la décadence européenne (comme dans les *Considérations inactuelles*) avec une exaltation de l'esprit de la Grèce antique, Watsuji a accompagné sa critique de la culture contemporaine d'un appel à la mise en valeur des accomplissements culturels du Japon ancien. », Graham Parkes, *op.cit.*, p. 193 (traduction de l'auteur).

⁴⁵ Mishima Yukio, *op.cit.*, 1993, p. 57.

⁴⁶ Il ne faut toutefois pas assimiler totalement Genbi à Gutai car, comme le souligne Shimamoto Shôzô : « Yoshihara s'est écarté des idées de Genbi parce qu'il voulait aller sur le terrain de l'Art, pas seulement de l'art japonais. », Shimamoto Shôzô, interviewé par Ming Tiampo le 6 mai 2002 ; cité dans Ming Tiampo, « 'Create what has never been done before !' », *Third Text*, vol. 21, n° 6 (novembre 2007), p. 695 (traduction de l'auteur). Yoshihara était critique de ceux qui restaient prisonniers des formes traditionnelles : « Peu importe le calligraphe, les œuvres semblent insatisfaisantes par rapport à la peinture ; la calligraphie est énormément limitée. [...] Ne devrions-nous pas transcender cette limite et

Ce « nouveau » implique nécessairement une prise de position éthique, ce que confirment les observations de Joan Kee :

La liberté recherchée par Yoshihara et les autres membres de Gutai était moins liée à la recherche d'un avant-gardisme artistique qu'à une tentative de se dégager des prétentions, de l'ambition et des autres formes de conscience de soi⁴⁷.

Les membres du Groupe Zéro avaient aussi aspiré à cette liberté absolue dans la création artistique (voir art. 1.2.1). Yoshihara avait remarqué les affinités partagées par les deux groupes et on raconte qu'il aurait dit aux artistes de Zéro : « Vous ne pouvez vous battre seuls, venez vous battre en groupe⁴⁸. » Lorsque Shiraga devient membre de Gutai en juin 1955, il est accompagné de Tanaka Atsuko, Kanayama Akira et Murakami Saburô⁴⁹. Ce sont ces artistes qui produisirent les œuvres les plus marquantes de Gutai⁵⁰.

Zéro et Gutai partagent une caractéristique d'importance capitale — un désir mutuel de dépasser l'abstraction. Cette volonté, déjà présente dans le nom du groupe (Gutai

nous dévouer à la forme pure ? », Yoshihara Jirô ; cité dans Bert Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, p. 83 (traduction de l'auteur). Morita Shiryû, membre fondateur de *Bokujinkai*, groupe de calligraphes d'avant-garde, critiquait quant à lui la quête de Yoshihara pour l'originalité absolue. Morita Shiryû, « *Bokujin 40-nen* » (Quarante ans de *Bokujin*), 1991, p. 84 ; cité dans Alexandra Munroe, « Circle : Modernism and Tradition ». In *Scream Against the Sky*, New York, Harry N. Abrams, 1994b, p. 129.

⁴⁷ Joan Kee, *loc.cit.*, p. 124 (traduction de l'auteur).

⁴⁸ Entrevue de Shiraga Kazuo par Alexandra Munroe, Amagasaki, 12 janvier 1992 ; cité dans Alexandra Munroe, « To Challenge the Mid-Summer Sun : The Gutai Group ». In Alexandra Munroe (dir.), *op.cit.*, 1994a, p. 89 (traduction de l'auteur).

⁴⁹ Le 22 février 1955, Shimamoto Shôzô aurait été délégué afin d'inviter officiellement les membres du Groupe Zéro à se joindre à Gutai. Kazu Kaido et David Elliott (dir.), *Reconstructions : Avant-Garde Art Japan 1945-1965*, Oxford, St. Martin's Press, 1985, p. 52.

⁵⁰ Shiraga croyait par ailleurs que les œuvres des artistes Gutai étaient devenues plus originales sous l'influence de leurs collègues du Groupe Zéro. Helen Westgeest, *op.cit.*, p. 186.

signifiant « concret »), est ainsi expliquée par Yoshihara dans le Manifeste de l'art Gutai :

[...] l'art abstrait sous une forme déterminée a perdu tout attrait pour nous et l'une des devises de la formation de l'Association pour l'art Gutai, il y a trois ans, consistait à faire un pas en avant par rapport à l'abstraction, et c'est pour nous démarquer que nous avons choisi le terme de « concret »; mais également et surtout parce que nous voulions nous positionner de manière ouverte sur l'extérieur, en opposition avec la démarche centripète de l'abstraction⁵¹.

Une des caractéristiques différenciant Gutai de Zéro réside en sa volonté de s'exporter sur la scène artistique internationale. Afin de réaliser cet objectif, les membres du groupe feront paraître une publication destinée aux gens du milieu artistique dans laquelle seront reproduites leurs œuvres, ainsi que des descriptions d'expositions ou des textes de nature théorique⁵². Dès le premier article, Yoshihara en « appelle à la sympathie du monde entier »⁵³; l'investissement de la scène internationale fait manifestement partie des objectifs principaux du groupe.

C'est donc cette alliance de Genbi et de Zéro que naît Gutai. Le résultat de cette fusion donne à voir, de l'avis de la plupart des observateurs, un amalgame évoquant

⁵¹ Yoshihara Jirô, « *Gendai bijutsu sengen* » (Manifeste de l'art Gutai), *Geijutsu Shinchô*, n°7 (décembre 1956) ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 293.

⁵² Le premier numéro de la revue Gutai, tiré à 500 exemplaires en format B5 sur papier vélin, paraît le 16 janvier 1955, avant même la première exposition collective du groupe. Françoise Bonnefoy, Sarah Clément et Isabelle Sauvage, *op.cit.*, p. 192. En tout, il y aura douze numéros de la revue Gutai jusqu'en 1965. Il semble que l'importance donnée à la publication ait été source de frictions. Yoshihara Hideo, fils de Jiro, remarque : « Quand j'ai quitté le mouvement, je me demandais si le groupe Gutai n'était pas devenu une maison d'édition. [...] Et je ne voulais pas travailler chez un éditeur, je voulais qu'on soit un mouvement artistique. », « L'époque des premiers tableaux », Tsutaka Waichi, Izumi Shigeru, Yoshihara Hideo, Musée départemental d'Art moderne de Wakayama, 9-31 juillet 1983; cité dans François Bonnefoy, Sarah Clément et Isabelle Sauvage (éd.), *op.cit.*, p. 193.

⁵³ Yoshihara Jirô, *loc.cit.*, 1955 ; cité dans Françoise Bonnefoy, Sarah Clément et Isabelle Sauvage (éd.), *op.cit.*, p. 192.

les mouvements dadas d'avant-guerre⁵⁴. Si, d'après Yoshihara, ces évocations des premiers mouvements dadas sont justifiables, Gutai n'est pas entièrement assimilable à ceux-ci :

De prime abord, on nous confond souvent avec dada, que nous ne négligeons nullement et dont nous découvrons à nouveau le mérite. Il faut dire cependant que nous sommes bien différents et que notre démarche naît au contraire de l'aboutissement des recherches de nouvelles possibilités⁵⁵.

Ce que nous rappelle Yoshihara, c'est que Gutai ne partage pas la vision nihiliste⁵⁶ du dada d'avant-guerre. Gutai (fig. 2.4) présente aussi un visage nettement moins politisé que Dada⁵⁷. Le groupe ne commente jamais ouvertement les événements

⁵⁴ L'observation semble assez unanime. Pour l'exemple le plus récent de ce type de point de vue sur les activités du Groupe Gutai, consulter Marc Dachy, *Dada au Japon*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

⁵⁵ Yoshihara Jirô, « *Gendai bijutsu sengen* » (Manifeste de l'art Gutai), *Geijutsu Shinchô*, n° 7 (décembre 1956) ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 294.

⁵⁶ Il est intéressant de noter les affinités théoriques entre le mouvement Dada et la pensée de Nietzsche : « La plupart des dadaïstes se revendiquaient de Nietzsche. Leur Nietzsche n'était pas celui des futuristes, avocat du mouvement et du devenir, ni celui des expressionnistes, auxquels le philosophe avait insufflé de la vitalité, mais le Nietzsche de *Humain, trop humain* et du *Crépuscule des idoles* [...], celui qui doute de tout et juge creuses toutes les idoles et toutes les vérités. Hugo Ball, le fondateur du mouvement Dada, lui avait consacré un mémoire; Raoul Hausmann, « dadasophe » berlinois, émaillait ses lettres à Hannah Höch de longues citations du philosophe. Max Jacob a suggéré que « Tzara », pseudonyme de Samuel Rosenstock, était un clin d'œil à *Zarathoustra*. Quoi qu'il en soit, la critique radicale, nietzschéenne, de toutes les valeurs et certitudes culturelles est à la base du mouvement Dada. », Rudolph Kuenzli, *Dada*, Paris, Phaidon, 2007, p. 14.

⁵⁷ Les plus récents travaux de Ming Tiampo reconsidèrent maintenant la face politique de Gutai. Si celle-ci ne s'affiche pas ouvertement, elle est en latence dans l'attitude artistique que préconise le groupe et en particulier Shiraga Kazuo. À Jean-Hubert Martin, qui demandait à l'artiste en 1989 si les membres de Gutai avaient un quelconque agenda politique, Shiraga répond : « Absolument pas. Je ne visais qu'une pureté figurative. Donc je rejetais tout type d'idéologie politique et je m'efforce toujours de le faire. Cette décision, par contre, a été critiquée. », Jean-Hubert Martin (dir.), *Arte, religione, politica*, Padiglione d'arte contemporanea, 2005, p. 93 (traduction de l'auteur). Une attitude apolitique demeure toutefois une attitude adoptée *vis-à-vis* de la politique et, en ce sens, il est certainement possible, comme le fait Tiampo, d'explorer la réponse de Gutai à l'environnement sociopolitique de leur époque.

politiques du moment et il se présente d'abord comme un atelier d'expérimentation⁵⁸. Le mot d'ordre de Yoshihara, préalablement appris de l'artiste Kamiyama Jirô puis de Fujita Tsuguharu (1886-1968)⁵⁹, est : « Créer ce qui n'a jamais existé jusqu'à maintenant! »



Figure 2.4 – Membres de Gutai devant une œuvre de Tanaka Atsuko, été 1955.
(Source : *Gutai : moments de destruction, moments de beauté*).

⁵⁸ Ce refus du politique est l'un des effets, selon Nietzsche, de l'émoi dionysiaque : « [...] à chaque interruption de quelque importance de l'émoi dionysiaque, cette dissolution qu'il entraîne et qu'il délivre des chaînes de l'individuation, c'est tout d'abord par une détérioration des instincts politiques qu'elle se marque (laquelle va en s'accroissant jusqu'à l'indifférence ou même l'hostilité déclarée) [...] », *op.cit.*, 1994, p. 121.

⁵⁹ Kamiyama, mentor de Yoshihara, lui aurait inculqué l'importance de l'originalité. Cependant, c'est suite à une critique négative de Fujita, lui qui avait jugé trop conformiste une toile de Yoshihara, que ce dernier fait de l'originalité son cheval de bataille. Ming Tiampo, *loc.cit.*, 2007, p. 693.

Gutai emprunte à Dada le projet d'unir l'art à la vie. Outre cette fusion, ce que tente d'effectuer Gutai dès la première exposition en plein air de juillet 1955, l'emphase sur la peinture et ses modes de création n'est certes pas à ignorer. On ne peut en effet passer sous silence l'importance et l'influence qu'eut la publication au Japon des clichés pris par Hans Namuth montrant Jackson Pollock (1912-1956) en action (fig. 2.5). D'un côté, la technique de *dripping* utilisée par le « plus grand peintre américain vivant⁶⁰ », en évoquant les expérimentations de certains calligraphes extrême-orientaux, légitimait en quelque sorte cette dernière tradition et sa pertinence dans le monde de l'art moderne. La présence de deux grandes toiles (*Number 11* de 1949 et *Number 7* de 1950) du peintre américain à la Troisième Exposition des Indépendants Yomiuri (1951) avait grandement impressionné Yoshihara :

Une beauté indéfinie, quelque chose de séduisant est puissamment exprimé : ce quelque chose a un impact pas tant sur la perception purement visuelle, mais plutôt directement sur nous-mêmes. Comme le prouve Jackson Pollock, les gouttes de peintures sont plus belles que ce qu'elles présentent ... On pourrait dire que la peinture s'est purifiée d'elle-même : les éléments de la peinture, formes, lignes, couleurs, se sont séparés pour se réunir et renaître dans la peinture abstraite⁶¹.

Le commentaire de Yoshihara évoque l'attitude de Constant Nieuwenhuys (1920-2005), de COBRA, qui avait écrit dans le manifeste du groupe : « Une peinture n'est pas un assemblage de lignes et de couleurs ; elle est un animal, une nuit, un cri, un être humain, et tout cela à la fois⁶². » On percevait que l'art de Pollock relevait autant de la performance que de la peinture : les artistes de Gutai allaient donc explorer les différentes manières d'aborder la toile. Gutai reprend et exacerbe l'idée de Harold

⁶⁰ Du titre de l'article du magazine Life dans lequel furent reproduits ces clichés : « Jackson Pollock : Is He the Greatest Living Painter in the United States ? », *Life*, 8 août 1949, p. 42-45.

⁶¹ Yoshihara, Jirô, dans un compte-rendu publié dans *Kansai bijutsu*, n° 13 (mai 1951) ; cité dans Barbara Bertozzi et Klaus Wolbert (dir.), *op.cit.*, p. 51 (traduction de l'auteur).

⁶² Constant Nieuwenhuys, « Manifeste COBRA », *Reflex*, n° 1 (septembre-octobre 1948) ; cité dans Willemijn Stokvis, *COBRA*, Paris, Éditions Albin Michel, 1988, p. 31.

Rosenberg (1906-1978) qui comparait la toile à une arène dans laquelle évoluait le peintre et qui déclarait que ce qui devait aller sur la toile n'était pas une image, mais un événement⁶³.



Figure 2.5 – Jackson Pollock à l'œuvre dans son studio de Long Island, 1950.
(Source : Art in the Picture.com).

⁶³ Harold Rosenberg, « The American Action Painters », *Art News* (décembre 1952), p. 22.

À l'instar de Pollock⁶⁴, les artistes de Gutai doublent leur approche gestuelle d'un intérêt tout particulier porté à la question de la matière :

L'art Gutai ne transforme pas, ne détourne pas la matière; il lui donne vie. Il participe à la réconciliation de l'esprit humain et de la matière, qui ne lui est ni assimilée, ni soumise et qui, une fois révélée en tant que telle se mettra à parler et même à crier⁶⁵.

Cette réconciliation de l'esprit humain et de la matière doit être perçue dans l'optique du « renouveau », thématique commune à plusieurs avant-gardes d'après-guerre⁶⁶. Mais cette matière, pour Gutai, ne réside pas nécessairement dans des matériaux traditionnels ou conventionnels, car les artistes du groupe travaillent avec la matière même du quotidien, comme de vieux journaux, de la tôle, du ruban adhésif, du tissu synthétique, du bois, de la tuyauterie, des ampoules, des feuilles de plastiques et même avec des matériaux naturels comme l'eau, la boue, le sable, la lumière, la fumée, et autres⁶⁷. Malgré la diversité des matériaux utilisés et des techniques employées par les artistes de Gutai, l'objectif premier du groupe demeure d'élargir le vocabulaire pictural.

⁶⁴ Les numéros 2 et 3 du pamphlet publié par Gutai furent retrouvés chez Pollock après sa mort. Ming Tiampo, « Gutai 1954-1972 : Breaking Open the Art Object ». In *Resounding Spirit : Japanese Contemporary Art of the 1960s*, Potsdam, Roland Gibson Gallery, 2004, p. 33.

⁶⁵ Yoshihara Jirô, *loc.cit.*, 1956b ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 293.

⁶⁶ Le renouveau, ou l'affirmation de nouvelles valeurs, se retrouve aussi chez les Automatistes québécois pour qui « l'art ne serait pas uniquement une pratique créative mais un *modus vivendi*, c'est-à-dire une manière idéologique de vivre, de s'investir dans le monde pour pouvoir le transformer à travers l'affirmation de nouvelles valeurs expressives. », Nuria Carton de Grammont Lara, « Le « geste esthétique » dans le domaine de l'art », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, p. 41.

⁶⁷ Ming Tiampo, *op. cit.*, 2004, p. 31.

[...] dès cet instant j'entrevois peut-être le jour encore lointain où je franchirais la limite du royaume de l'individuel auquel les mots m'avaient conduit, pour m'éveiller au sens de l'équipe.

Mishima Yukio, *Le soleil et l'acier*.

2.3.2 Esprit de corps

Dans son étude du Groupe Zéro, Helen Westgeest a remarqué que « [...] le groupe est souvent perçu dans la culture japonaise comme étant plus important que l'individu⁶⁸. » Gutai procède de la même mentalité groupusculaire (fig. 2.6). Avec Yoshihara à sa tête, le groupe présente un fonctionnement pour le moins singulier. Yoshihara, ayant le double de l'âge de ses jeunes collègues, leur aurait déclaré : « Je suis un maître qui n'a rien à vous apprendre, mais je vais créer le climat idéal pour la création⁶⁹. » Michel Tapié (1909-1987) rajoute qu'il allait jusqu'à donner l'impression d'être endormi la moitié du temps⁷⁰.

Chaque artiste développe ses propres projets, puis soumet ses œuvres au jugement de Yoshihara. Celui-ci énonce d'abord quelques interdits : l'œuvre ne devra pas avoir de titre et chaque artiste signera sa toile « Gutai » afin de prévenir le culte de la personnalité de l'artiste. Cette dernière règle, même si elle ne sera en vigueur que durant la première apparition publique du groupe⁷¹, est révélatrice de l'importance de l'esprit de création collective. Pendant les premières années, chacun des artistes membres se définira d'abord par son appartenance à Gutai et seulement ensuite par sa

⁶⁸ Helen Westgeest, *op.cit.*, p. 188 (traduction de l'auteur).

⁶⁹ Michel Tapié, *Avant-Garde Art in Japan*, New York, Harry N. Abrams, 1962, p. 12. Il est intéressant de mettre en parallèle cette citation avec une description qu'effectue Alan Watts de l'attitude du maître Zen et de la nature de ses rapports avec ses disciples : « Le Zen ajoute encore quelque chose au concept normal des rapports maître-élève en ce sens qu'il laisse entièrement à l'initiative de l'élève la direction de ces rapports, selon le principe qu'il n'y a rien à dire, rien à enseigner. », *Le bouddhisme Zen*, Paris, Éditions Payot, 1978, 181.

⁷⁰ *Op.cit.*, p. 12.

⁷¹ Septième Exposition des Indépendants Yomiuri de Tôkyô, mars 1955.

propre production. Michel Tapié (1909-1987) écrira au sujet de l'organisation du groupe :

Je ne pense pas qu'il soit possible à ce jour de trouver un seul autre groupe dans le monde valable et à l'état de « groupe » et polarisant localement un tel nombre d'éléments hautement individués⁷².



Figure 2.6 – Quelques membres du Groupe Gutai, été 1955. De gauche à droite, au fond : Yamazaki Tsuruko, Shiraga Kazuo, Shimamoto Shôzô, Murakami Saburô, Kanayama Akira et Motonaga Sadamasa; à l'avant : Tanaka Atsuko et Ukita Yozo. (Source : *Document Gutai*).

⁷² Michel Tapié, « Hommage à Gutai », *Gutai*, n° 8 (29 septembre 1957) ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 295.

La structure organisationnelle particulière de Gutai amène Shiraga à surimposer une dimension communautaire à son approche physiologique⁷³. Si l'artiste avait auparavant répondu aux affres de la guerre — conséquence directe d'une société militariste devenue totalitaire — par une démarche prônant un individualisme absolu, il trouve maintenant une nouvelle solution dans l'idée de la communauté. D'une part, la communauté peut aider l'individu à se surpasser :

Si on ne fait que continuer avec le matériau acquis à la naissance, on ne devient ni plus grand, ni plus petit, ce qui est complètement inintéressant. On doit le faire croître en prenant des autres, pour le faire grandir, et le marteler et le forger pour lui donner forme⁷⁴.

Le rapport n'est cependant pas unilatéral, car l'individu doit aussi permettre à la communauté d'évoluer :

Arranger aléatoirement le matériau inconscient personnel d'un nombre d'individus leur ferait ressentir plus pleinement leur propre matériau et une action commune pourrait mener à une révélation mutuelle considérable⁷⁵.

Gutai, en tant qu'atelier d'expérimentation, représente aux yeux de Shiraga une microsociété idéale. Gutai, à l'image de la communauté, est transformé par l'action individuelle, mais l'inverse est aussi vrai, car l'artiste grandit dans le groupe. Shiraga trouve donc dans Gutai un « deuxième corps » ; un corps métaphorique constituant une extension de sa propre réponse au totalitarisme géniteur de la Seconde Guerre mondiale.

⁷³ Cette analyse de l'importance de la communauté pour Shiraga est redevable à la réflexion développée dans « Body, War, and the Discourses of History : Rethinking Postwar Japanese Art » de Ming Tiampo, article non publié.

⁷⁴ Shiraga Kazuo, « *Kotai no kakuritsu* » (La formation de l'individu), *Gutai*, n° 4 (11 juillet 1956) ; cité dans Ming Tiampo, *ibid.*, p. 12 (traduction de l'auteur).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 14 (traduction de l'auteur).

CHAPITRE III

PERFORMANCE ET RITUEL

Et dans ce ciel bleu qui tanguait, oiseau de proie cruel
aux ailes déployées qui, tour à tour, plongeait puis
reprenait son effort vers l'infini, je perçus la nature
véritable de ce que, si longtemps, j'avais appelé le
« tragique ».

Mishima Yukio, *Le soleil et l'acier*.

3.1 *Veillez entrer s'il vous plaît, la tragédie dans la matière*

3.1.1 La matière agressée

C'est lors de l'exposition municipale annuelle de la ville d'Ashiya, au printemps 1955, que Yoshihara Jirô propose le projet d'une exposition en plein air. L'événement nommé « Exposition expérimentale de l'art moderne en plein air comme défi au soleil du plein été » a lieu du 25 juillet au 6 août de la même année sur les berges de la rivière Ashiya (fig. 3.1). Pendant treize jours, vingt-quatre heures sur vingt-quatre, les œuvres de plus d'une quarantaine d'artistes de la région du Kansai (dont vingt-trois membres de Gutai) sont exposées aux intempéries et autres vicissitudes de l'extérieur¹. Délaissant l'huile et la toile, Shiraga Kazuo dispose en forme de cône dix poteaux de bois peints de rouge d'environ quatre mètres chacun.

¹ Gutai intègre les effets du temps et de la nature dans son programme esthétique : « Lorsque nous nous laissons séduire par les ruines, le dialogue engagé par les fissures et les craquelures pourrait bien être la forme de revanche qu'ait prise la matière pour recouvrer son état premier. » Et : « Ce qui est intéressant, c'est la beauté contemporaine que nous percevons dans les altérations causées par les désastres et les outrages du temps sur les objets d'art et les monuments du passé. », Yoshihara Jirô, *loc.cit.*, 1956b ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 293.

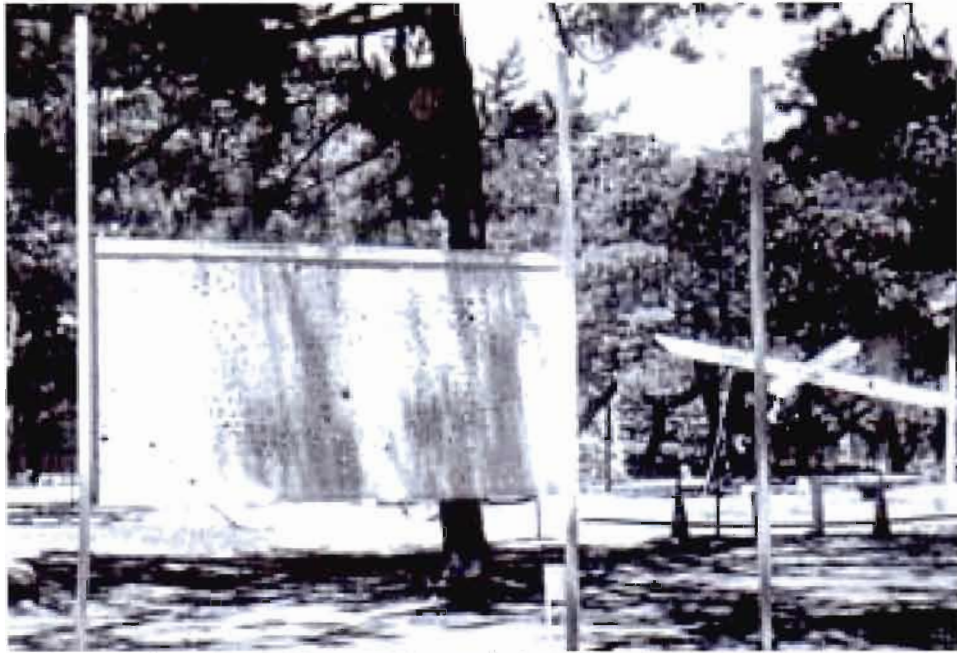


Figure 3.1 – « Exposition expérimentale de l'art moderne en plein air comme défi au soleil de plein été », 25 juillet au 6 août 1955, Ashiya. À l'avant-plan : *Panneau-fibre* de Shimamoto Shôzô. (Source : Gutai.com).

Pour l'occasion, l'artiste se procure une hache qu'il fourbit chaque jour avant la performance². Le moment venu, il pénètre la structure et se met à asséner des coups sur chacun des poteaux (fig. 3.2). Cette performance de destruction instinctive³ participe visiblement du programme de Gutai de créer en « abîmant ce qui est trop neuf⁴. » Shiraga expliquera deux mois plus tard que ses œuvres n'ont « nullement besoin d'être fixées durablement » et qu'il « mise tout sur ses actes⁵. » Le projet s'approche ainsi de l'art de performance.

² « Les poteaux étaient là pour qu'on y fasse des entailles avec une hache. À cet effet, il avait déniché une hache magnifique qu'il fourbissait à chaque jour. », Yoshihara Jirô, « *Gutai daiikkai ten no kiroku* » (Rapport de la 1^{ère} Exposition Gutai), *Gutai*, n° 4 (1^{er} juillet 1956), p. 3-4 ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 295.

³ « [...] l'objectif de Shiraga était d'exprimer une destruction instinctive. », Ukita Yozo, « *Manatsu no taiyô ni idomu modan âto yaggai jikken ten* » (Exposition expérimentale de l'art moderne en plein air comme défi au soleil du plein été), *Gutai*, n° 3, (octobre 1955), p. 26 ; cité dans Françoise Bonnefoy, Sarah Clément et Isabelle Sauvage (éd.), *op.cit.*, p. 195.

⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁵ Shiraga Kazuo, *loc.cit.*, 1955 ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 300.



Figure 3.2 – *Veillez entrer s'il vous plaît*, Shiraga Kazuo. Été 1955. (Source : Kyôto Shinbun).

Pour une œuvre mettant en scène les assauts répétés de l'artiste sur la matière, le titre a de quoi surprendre : *Veillez entrer s'il vous plaît*⁶ (どうぞお入り下さい / *Dôzo ohairi kudasai*). L'agression ne concerne que l'artiste et le matériau. Elle est momentanée. Le titre de l'œuvre fait donc référence à son mode d'appréhension par l'observateur. Celui-ci, pour en faire l'expérience, devra, comme Shiraga l'avait fait auparavant, investir l'espace interne de la structure. L'observateur pourra y observer les blessures profondes laissées par l'arme, traces du combat de l'artiste contre la

⁶ Lors d'une entrevue réalisée le 30 août 1986 à Kobe, l'artiste mentionne une œuvre portant le titre *La campagne en proie au soleil de plein été*, une œuvre de 1955 composée d'une « dizaine de grosses branches rondes de pin. », Chiba, Shigeo, « Kazuo Shiraga au pays des 'poilus' », *Art Press*, n° 109 (décembre 1986), p. 10. *Veillez entrer s'il vous plaît* est la seule œuvre de Shiraga qui se rapproche de cette description ; doit-on y lire un deuxième titre pour l'œuvre ou une simple erreur de traduction ?

matière. Un commentaire de Shiraga sur l'œuvre démontre la complexité du rapport de l'artiste à son matériau :

Si à l'époque j'avais eu conscience de cette étape, je n'aurais pas assemblé ces poteaux de bois rouge sous la forme d'un être vivant⁷. Et puis, ce cône si plaintif n'aurait pas dû se remarquer tellement. Pourtant, j'étais ému dans cet espace vide entouré par ces poteaux rouges. Et la hache mordit ces poteaux qui devaient imprimer en moi la brûlure la plus intense de ma vie. Cependant...⁸

La hache « mord » le matériau et celui-ci, à son tour, « mord » l'artiste⁹. Il y a réciprocité dans le transfert d'énergie — l'observateur est subséquemment invité à témoigner de ce rapport. Si l'œuvre se présente d'abord comme une installation, puis une performance, l'artiste la considère encore comme une peinture; le bois des poteaux tient lieu de surface, réceptacle de l'action de l'artiste¹⁰.

Mon but dans la vie était d'acquérir les multiples attributs du guerrier.

Mishima Yukio, *Le soleil et l'acier*.

3.1.2 Les masques de Shiraga

Joan Kee affirme qu'une importante dimension de l'art de Shiraga Kazuo repose sur l'adoption de « rôles », c'est-à-dire de personnalités alternatives différentes de son

⁷ La comparaison de l'installation avec un « être vivant » paraît cryptique. Il faut toutefois savoir que l'idéogramme d'être humain (人) rappelle la disposition conique de *Veillez entrer s'il vous plaît*.

⁸ Shiraga Kazuo, *loc.cit.*, 1955 ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 300.

⁹ Yoshihara, dans le « Manifeste de l'art Gutai », avait parlé de laisser le « matériau prendre sa revanche. », Yoshihara Jirô, *loc.cit.*, 1956b ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 293.

¹⁰ « Considérée par l'artiste comme une peinture, les rondins jouent le rôle de la toile dans laquelle ils sont les récepteurs passifs de la pointe effilée de la hache. », Osaki Shinichiro, *loc.cit.*, p. 381 ; cité dans Joan Kee, *loc.cit.*, p. 131 (traduction de l'auteur).

propre « soi »¹¹. Dans *Veillez entrer s'il vous plaît*, l'artiste, armé d'une hache, devient un guerrier¹². L'hypothèse est intéressante et, bien qu'elle ne soit pas confirmée dans les textes théoriques de l'artiste à cette époque, contribue à expliquer sa manière d'aborder la performance.

En balisant sa liberté artistique à l'intérieur de rôles plus ou moins définis, Shiraga cherche à faire l'expérience d'une strate enfouie de sa sensibilité. En d'autres mots, il tente de déclencher une impulsion souterraine qui, bien que participant de sa personnalité, ne pourra s'exprimer dans un contexte normalisé¹³. L'artiste a révélé dans une entrevue que ce qui l'a motivé à réaliser *Veillez entrer s'il vous plaît* était de tenter d'obtenir quelque chose en poussant son corps jusqu'à l'étourdissement¹⁴. La performance artistique déclenche donc l'émergence d'une puissance d'action normalement « submergée » par la conscience. En termes nietzschéens, la performance, en provoquant l'ivresse, favorise l'apparition de nouveaux visages, ou masques, chez l'individu; le masque qui est par ailleurs l'invention qui permet au dithyrambe de se transformer en tragédie, car il donna la possibilité à un même acteur de jouer plusieurs rôles¹⁵.

Niant l'unité de la personnalité de l'individu, Nietzsche voit dans chaque être humain une pléthore de masques aux divers pouvoirs expressifs. Le champ de la conscience

¹¹ *Ibid.*, p. 133.

¹² *Ibid.*, p. 133.

¹³ La transformation du corps de l'artiste semble être une donnée récurrente chez les membres de Gutai. Lors de la Première Exposition Gutai au Ohara Hall, Yoshihara fut projeté par Saburo Murakami au travers d'une feuille de papier kraft que celui-ci avait tendue à l'entrée de la salle d'exposition. Yoshihara dira : « J'étais pour ainsi dire transformé en marteau par Murakami. », Yoshihara Jirô, *loc.cit.*, 1956, p. 3-4 ; cité dans Germain Viatte (dir), *op.cit.*, 1986, p. 296.

¹⁴ Osaki Shinichiro, *loc.cit.*, p. 381 ; cité dans Shinichiro Osaki, « Body and Place : Action and Post-War Art in Japan ». In *Out of Actions*, New York, Thames and Hudson, 1998, p. 146.

¹⁵ Christian Globensky, *Zarathoustra-Bouddha · Vers un lexique commun*, Paris, Harmattan, 2004, p. 145.

prend ainsi la forme d'une mascarade (ou d'un festival / *matsuri*), d'un lieu chaotique dans lequel guerroie tout un régiment de personnalités différentes¹⁶. Dans un contexte « normal », celui du quotidien, une seule personnalité s'impose sur les autres, il s'agit de la victoire, temporaire, du principe d'individuation. Cette suprématie, nécessaire au maintien d'un certain équilibre mental et d'une participation saine à la vie en société, s'estompe brusquement dans l'exaltation du corps.

En jouant sur le registre de l'intensité et même parfois sur celui de la violence, Shiraga en vient souvent à adopter un rôle proche de celui du guerrier¹⁷. Ce masque, chez l'artiste, tient un double rôle : le guerrier possède d'abord une forte individualité qui s'exprime par la voie de l'action, et cette action, ensuite, a un effet transformateur sur le monde. Shiraga modèle donc son activité d'artiste sur la figure du guerrier (*voir* art. 3.2.1 et 3.3.5). *Veillez entrer s'il vous plaît* constitue la première manifestation du masque guerrier de Shiraga et, si l'on en juge par la forte impression qu'il retire de l'événement¹⁸, la performance occupe une place de premier plan dans la constitution de l'œuvre de l'artiste.

¹⁶ Georges Goedert, *op.cit.*, p. 171.

¹⁷ Abir Taha résume ainsi l'intérêt de Nietzsche pour la figure du guerrier : « [...] Nietzsche affirme sa propre idée de la liberté comme victoire, la liberté supérieure, celle du guerrier de l'esprit (« *l'homme libre est un guerrier* », déclare Nietzsche dans le *Crépuscule des Idoles*), une liberté qui réside dans le dépassement de soi, la lutte, la volonté de puissance [...] », Abir Taha, *Le dieu à venir de Nietzsche*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2005, p. 39-40.

¹⁸ « Et la hache mordit ces poteaux qui devaient imprimer en moi la brûlure la plus intense de ma vie. », Shiraga Kazuo, *loc. cit.*, 1955 ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 300. Shiraga réalisera toutefois la performance à deux autres reprises, dont une fois en avril 1956 pour l'exposition « *Ichinichi dake no yagai ten* » (Exposition d'un jour en plein air), qui est tenue le 9 avril 1956 à l'embouchure de la Mukogawa à Ashiya. Lors de cette dernière exposition, les journalistes du magazine *Life* sont invités, comme en témoigne Yoshihara, à partager physiquement l'expérience Gutai : « Les journalistes étrangers du magazine *Life* étaient eux aussi visiblement épuisés. Il leur fallait sans cesse s'allonger par terre ou grimper sur de hauts murs pour prendre les photos, ce qui était harassant. », Yoshihara Jirô, « *Karansha no nakatta daitenrankai* » (Une grande exposition sans visiteurs), *Miru*, n° 2 (juillet 1967); cité dans Françoise Bonnefoy, Sarah Clément et Isabelle Sauvage (éd.), *op.cit.*, p. 203. Au final, les clichés ne seront jamais publiés rendant inutile, de l'avis de

Ô mes frères, il y a beaucoup de sagesse dans le fait
qu'il y a beaucoup de boue dans le monde!

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*.

3.2 Défier la boue

3.2.1 Combat

Si l'« Exposition expérimentale de l'art moderne en plein air comme défi au soleil du plein été » n'est ni un succès populaire, ni un succès critique¹⁹, les membres de Gutai se disent néanmoins satisfaits de l'expérience. Dès la fin de la première exposition en plein air, Yoshihara commence la planification d'un deuxième événement d'envergure, cette fois-ci à Tôkyô. C'est Ohara Houn, maître d'ikebana et ami de Yoshihara, qui eut l'idée d'amener Gutai à la capitale. Il propose à Yoshihara de lui réserver une partie de son établissement (une école d'ikebana) afin d'y présenter une exposition de groupe²⁰. La « Première exposition Gutai » a donc lieu du 19 au 28 octobre 1955. Une semaine avant l'événement, sept artistes du groupe se rendent sur les lieux afin de préparer l'exposition, une expédition qui, pour Yoshihara,

Shiraga, la tenue de l'événement : « [...] nous avons fait des choses compliquées pendant trois jours pour la presse, mais en fin de compte, nous avons travaillé pour rien : Life Magazine n'a pas publié d'article. », Shiraga Kazuo, *loc.cit.*, 1967; cité dans Yamamoto Atsuo, « L'espace, le temps, la scène et la peinture ». In *Gutai : Moments de destruction, moments de beauté*, Paris, Blusson, 2002, p. 14.

¹⁹ Comme le remarque Marc Dachy : « Les avant-gardes au XXe siècle fonctionneraient à double détente. Recouvertes par la réaction ambiante après un premier surgissement, elles ne peuvent être ensuite entendues, reprises, réfléchies que dans un second temps, quelque peu vidées de l'impact révolutionnaire direct qui était le leur en temps présent, quand il ne s'agit pas de simples reprises formelles pour ne pas dire décoratives. », Marc Dachy, *op.cit.*, p. 132.

²⁰ « Ce n'est pas par ostentation mais par pur hasard que nous avons tenu notre première exposition Gutai à Tôkyô. M. Ohara Houn de l'école d'ikebana Ohara suggéra : « Pourquoi ne pas tenter une exposition à Ohara? » On sauta sur l'occasion et l'exposition fut décidée. ». Yoshihara Jirô, *loc.cit.*, 1956, p. 3 ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 295. Notons qu'Ohara avait fondé, tout de suite après la guerre, la revue multidisciplinaire *Sôgestsu* (voir ch. 2, n. 41).

ressemblait un peu à une « excursion d'école maternelle²¹ », ce qui illustre bien l'atmosphère joyeusement festive des activités communes du groupe. Certaines œuvres sont présentées à l'intérieur, d'autres dehors. Il s'agit d'un moment fort de l'histoire de Gutai — le groupe publie deux revues en l'espace de dix jours²². La nouvelle performance de Shiraga tient lieu d'exorde de l'exposition, performance durant laquelle il accomplira sa promesse de faire un « tableau en se roulant entièrement sur la toile²³. » En prévision de l'événement, qui a lieu sur un sol rocailleux devant l'entrée du bâtiment principal, Shiraga se procure une importante quantité d'un amalgame boueux fourni par un plâtrier²⁴. De la même manière dont il fourbissait chaque jour sa hache avant *Veillez entrer s'il vous plaît*, il travaille quotidiennement la substance afin de lui donner une consistance adéquate. L'artiste prépare son contact avec la matière plus qu'il ne le planifie. Le moment venu Shiraga retire ses vêtements, exception faite d'un short blanc et, ainsi dénudé, se lance à corps perdu dans la matière terreuse (fig. 3.3). La performance, intitulée *Défier la boue* (泥に挑む / *Doro ni idomu*), se déroule devant les membres de Gutai²⁵ ainsi qu'un groupe restreint de curieux²⁶. Pendant une vingtaine de minutes²⁷, l'artiste s'évertue à lutter contre la boue. Shiraga, qui avait auparavant tenu le rôle du guerrier, transforme maintenant son corps en arme en devenant lutteur.

²¹ Yoshihara Jirô, *loc.cit.*, 1956, p. 3 ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 295.

²² *Gutai* n° 2 (10 octobre 1955) et *Gutai* n° 3 (20 octobre 1955). Le troisième numéro est entièrement consacré à la première exposition en plein air.

²³ « L'artiste déclare par ailleurs que, s'il n'arrive plus à progresser avec cette technique au pied, il envisage de faire des tableaux en se roulant entièrement sur la toile. », *Mainichi Shinbun*, 3 juin 1955 ; cité dans Françoise Bonnefoy, Sarah Clément et Isabelle Sauvage (éd.), *op.cit.*, p. 193.

²⁴ Yoshihara Jirô, *loc.cit.*, 1956, p. 3 ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 295

²⁵ Françoise Bonnefoy, Sarah Clément et Isabelle Sauvage (éd.), *op.cit.*, p. 55.

²⁶ La plupart des visiteurs de l'exposition étaient de jeunes étudiants en art. Bruce Altshuler, « To Challenge the Sun : Exhibitions of the Gutai Art Association ». In *The Avant-Garde in Exhibition*, New York, Harry N. Abrams, p. 180.

²⁷ Les actions de l'artiste ne semblent jamais excéder la demi-heure.



Figure 3.3 – Shiraga Kazuo combat la boue. En arrière-plan, deuxième installation de *Veillez entrer s'il vous plaît*. (Source : Gutai.com).

À mi-chemin, une averse vient accentuer le caractère épique du combat²⁸. Shiraga se débat, assène des coups à la matière, la perfore, la malaxe (fig. 3.4). L'artiste-lutteur se donne entièrement; il s'épuise dans un affrontement perdu d'avance contre une matière inerte. La matière imprime sa marque sur le corps de l'artiste :

L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art : ce qui se révèle ici dans le tressaillement de l'ivresse, c'est en vue de la suprême volupté et de l'apaisement de l'Un originaire, la puissance artiste de la nature toute entière.

²⁸ D'après un court compte-rendu de Yoshihara : « Une pluie violente commençait à tomber quand Shiraga, en short, se mit à travailler sa « boue » à nouveau. L'atmosphère était tendue et les spectateurs oubliaient qu'ils étaient trempés jusqu'à l'os. Un journaliste étranger, couché sur le ventre, prit un cliché de Shiraga, le visage maculé de boue. Shiraga faisait comme si rien ne s'était passé. », Yoshihara Jirô, *loc.cit.*, 1956, p. 3-4; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 295

Ce qui est pétri ou sculpté, c'est l'argile la plus noble, le marbre le plus précieux, l'homme lui-même²⁹ [...]

La boue est froide, dure, granuleuse, parsemée de la rocaille jonchant le sol. Mais Shiraga persiste et, bien que son issue ne fasse aucun doute, amène l'action aussi loin qu'il le peut. C'est le processus, la lutte, non le résultat qui importe :

Il vaut mieux avoir confiance en nous-mêmes et faire effort dans nos vies, car l'être humain est indécis et divers. Une bonne ou intense sensibilité peut s'exprimer sincèrement et fortement aussi bien par l'action que par les mots. La valeur humaine ne peut être fabriquée. C'est quelque chose qu'il vous faut construire jusqu'à la mort³⁰.

Pour l'artiste, le combat contre la boue est un événement s'inscrivant encore dans une logique picturale³¹. C'est une peinture tellurique expulsée du cadre rigide de la toile. L'huile est remplacée par la boue, le corps entier devient pinceau (*voir* p. 26). La matière est laissée libre; l'artiste ne change pas sa forme, sa texture, sa couleur. Mais pour autant que l'œuvre demeure peinture, aux yeux de Shiraga, il n'en reste pas moins qu'elle est reçue comme performance. Elle est un acte éphémère de peinture, momentanément solidifié, puis rendu à la nature, évaporé³².

²⁹ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *op.cit.*, 1994, p. 31.

³⁰ Shiraga Kazuo, « *Taisetsu na shinkei* » (Précieuse sensibilité), *Gutai*, n° 4 (11 juillet 1956), p. 9 ; cité dans Germain Viatte, « Fureur de l'absolu ». In *Kazuo Shiraga*, Toulouse, Éditions ARPAP, 1993, I. 137-143.

³¹ Une pancarte placée à côté de la masse boueuse donne le titre de l'œuvre, un peu comme pour une toile au sens conventionnel du terme. L'œuvre n'est donc pas un *happening* au sens consacré. Michael Lucken, *op.cit.*, 2001, p. 185. Aussi : « Pour Shiraga, ces œuvres tridimensionnelles ne différaient pas et n'étaient en rien opposées aux peintures qu'il faisait avec ses pieds. », Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 148 (traduction de l'auteur).

³² Les premières œuvres de Gutai sont éphémères; à preuve, la plupart de celles-ci seront mises au bûcher à la fin de l'exposition, faute d'espace d'entreposage. Alexandra Munroe, *op.cit.*, 1994a, p. 90. Le lieu de l'art des œuvres de Gutai ne repose donc pas tant dans l'objet final, corollaire de l'action, mais dans l'action elle-même. Il faudrait plutôt y voir une démonstration active et publique de l'expérimentation de diverses techniques et processus picturaux privilégiant le faire sur le voir. Shiraga réalise aussi ses premières peintures sur



Figure 3.4 – Le combat gagne en intensité. (Source : Gutai.com).

Shiraga semble prendre Yoshihara au pied de la lettre en tentant de réunir l'esprit à la matière (voir p. 56). Dans un esprit animiste près du shinto, la matière possède une vibration vitale interne — même la boue, aussi inerte qu'elle apparaisse, enferme un esprit qui lui est propre³³. C'est avec *Veillez entrer s'il vous plaît* que Shiraga Kazuo

papier, avec le résultat que la plupart de ces œuvres sont aujourd'hui perdues. Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 148.

³³ « C'est-à-dire, comme pour le Gutai, la matière n'est pas considérée comme un médium neutre, mais comme une chose qui, quand elle est abordée dans un certain état, est

semble avoir fait la découverte de l'esprit de la matière; on se rappelle qu'il avait affirmé avoir regretté l'assemblage des poteaux sous la forme d'un être humain et qu'il avait ressenti une vive blessure à la suite de l'agression du bois par la hache (voir p. 62). Helen Westgeest perçoit un esprit non dualiste dans cet attachement de l'artiste à la matière³⁴. Le combat contre la boue met en gestes l'expérience tragique du *danjiri matsuri* datant de l'enfance de Shiraga (voir art. 2.2.2) en ce qu'il donne à voir non pas un « festival du sang », mais une fête de la boue, une fête de la matière qui possède naturellement, sans être transformée, ni altérée, ni fixée, une puissance expressive.

3.2.2 De la nature de l'œuvre

À la fin du combat, « rien ne reste, dit Shiraga, sauf moi-même arraché à mon ego; rien ne reste, sauf mon action qui s'oppose à mon ego³⁵. » L'artiste reste finalement seul avec lui-même, n'ayant pu triompher de la matière ni être vaincu par elle (fig. 3.5³⁶). L'impermanence de l'œuvre d'art ainsi que la futilité pour l'homme de

imbue d'une qualité et d'une intensité animiste. », Ming Tiampo, *op.cit.*, 2002, p. 48 (traduction de l'auteur).

³⁴ « Le non dualisme est trouvé dans les méthodes de travail de l'artiste en ce qu'elles visent l'union avec le matériau, transcendant ainsi sa propre volonté. », Helen Westgeest, *op.cit.*, p. 208 (traduction de l'auteur).

³⁵ Shiraga Kazuo, *loc.cit.*, 1956b, p. 9 ; cité dans Daniel Abadie (dir.), *Jackson Pollock*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1982, p. 90.

³⁶ Le cliché rend bien la constitution de Shiraga qui, à ce moment, est âgé de 31 ans. L'artiste semble pourvu de jambes puissantes ainsi que d'une solide musculature. Rappelons, sans proposer d'adéquation directe, la vénération que Mishima portait au corps et son obsession pour l'entraînement. Cette obsession, nous le verrons plus tard, est associée au culte du héros : « Le cynisme facile va de pair invariablement avec des muscles mous ou l'obésité, tandis que le culte du héros et un nihilisme puissant s'accompagnent toujours d'un corps puissant et de muscles bien trempés. », Mishima Yukio, *op.cit.*, 1993, p. 48. Shiraga écrira en 1956 : « Aussitôt que je vois l'une de mes œuvres, ou celle d'un autre artiste, je commence à m'imaginer la constitution physique de l'artiste, ne me souciant plus de l'œuvre elle-même. », Shiraga Kazuo, *loc.cit.*, 1956c ; cité dans Barbara Bertozzi et Klaus Wolbert (dir.), *op.cit.*, p. 377 (traduction de l'auteur). Laissons pour l'instant de côté cette idée en

défier la matière contribuent à l'effritement de l'ego de l'artiste. Paul Audi avait d'ailleurs constaté que la peinture était une « lutte entre l'ego de l'homme et son moi intuitif³⁷ ».

Dans cette optique, le combat n'est pas contre la matière, mais contre l'homme lui-même; entre, d'un côté, son ego (construction apollinienne) et son moi intuitif (soubassement dionysiaque). Rien ne reste, dans la performance chthonienne de Shiraga, que l'action, ou mise en geste intuitive de la possession dionysiaque, action qui dépossède temporairement l'artiste de son sentiment d'individuation. Seule compte l'action, mise en relief par l'inertie de la matière³⁸, ce que confirme Shiraga :

Plutôt que de peindre une image, la fixer, et la laisser être de façon permanente, j'ai pensé que ça ne me dérangerait pas vraiment qu'elle ne dure pas... Qui plus est, j'ai jugé qu'il était plus important que je retire quelque chose de l'action³⁹.

prenant toutefois le soin de remarquer que tout en possédant une solide constitution, Shiraga semble aussi habité du culte du héros (voir art. 3.3.5).

³⁷ Paul Audi, *op.cit.*, p. 65.

³⁸ Au mois d'octobre 1955, Shiraga écrit : « Comment mon acte qui est corps vivant, peut-il résister à la matière inerte? J'ai donc décidé de prendre comme supports des éléments totalement opposés à la vie. De façon à ce que subsiste clairement la trace de mes actions. De la pierre? Pas forcément. Pourquoi ne prendrais-je pas de la glace? Support si éphémère et condamné à disparaître que l'acte réalisé sur elle sera à jamais imprimé en moi. Non, personne ne peut nier qu'il n'en restera pas quelque chose. », Shiraga Kazuo, *loc.cit.*, 1955 ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 300. Qu'importe si Shiraga choisit la boue ou la glace comme matériau, car Nietzsche dit : « [...] celui qui a les pieds légers, celui-là court même sur la boue et y danse comme sur de la glace solide. », Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, 1996 [1885], p. 345.

³⁹ Hariu Ichiro, *op.cit.* p. 147 ; cité dans Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 148 (traduction de l'auteur). Sept ans avant le combat contre la boue, COBRA avait déclaré : « Dans cette perspective, la création est plus importante que la chose créée. Le pouvoir de suggestion d'une œuvre sera d'autant plus grand que plus profondes et durables seront les traces du travail dont il provient. », Constant Nieuwenhuys, *loc.cit.* ; cité dans Willemijn Stokvis, *op.cit.*, p. 30.



Figure 3.5 – Shiraga Kazuo après le combat contre la boue.
(Source : *Kazuo Shiraga : Paintings and Watercolours*,
Annely Juda Fine Art).

Cette disparition du produit final au profit du processus s'inscrit de nouveau dans la logique esthétique nietzschéenne, lui qui croyait nécessaire de retirer l'œuvre de

l'art⁴⁰. Nietzsche perçoit deux types de création artistique. Mathieu Kessler explique que « le premier (art inconscient et générique) agit sans artiste bien déterminé et fait la dynamique de toute l'histoire humaine. » « Le second (art conscient et spécifique), réfléchi, écrit-il, à travers la reconnaissance sociale d'un artiste déterminé⁴¹ [...] » Si l'action de Shiraga porte un titre et s'effectue d'abord dans le cadre d'une exposition, ce qui la situe irrévocablement dans le champ de la création artistique historiquement consciente, elle comporte néanmoins plusieurs aspects d'un art « inconscient et générique ».

À quoi Nietzsche faisait-il référence en déclarant qu'il voulait revenir à un art sans œuvres, à un art « inconscient et générique »? La réponse à cette question tient dans la solution que souhaite amener le philosophe à un art moderne devenu stérile : « J'imaginerai un art supérieur à l'art des œuvres d'art : celui de l'invention des fêtes⁴². » Cette fête de l'art, ce sont les dionysies, grandes célébrations du désordre, de l'ivresse et, finalement, du corps libéré des chaînes de la raison et de la métaphysique. Or, Shiraga tient le *matsuri*, festival japonais, comme source première de son approche à la création artistique (voir art. 2.2.2). Le combat à la boue n'échappe pas à cette logique.

Précisons à cet effet l'affinité iconographique⁴³ que partagent l'assaut contre la boue de Shiraga et le *doronko matsuri* (泥んこ祭り / Festival de la boue / fig. 3.6). « Mais,

⁴⁰ Mathieu Kessler. *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 77.

⁴¹ *Ibid.*, p. 77.

⁴² Nietzsche, *Fragments posthumes*, été 1881 – été 1882, frag. 11 (170), p. 374 ; cité dans Mathieu Kessler, *op.cit.*, 1999, p. 85.

⁴³ Michael Lucken remarque plusieurs autres points de référence de l'œuvre qui, par l'utilisation de la boue, rappelle quelques manifestations artistiques contemporaines : « De façon générale, l'image de la confrontation de l'homme à la boue est omniprésente dans l'art, la littérature et le cinéma (japonais) des années 1950. », Michael Lucken, *op.cit.*, 2001, p. 185. La comparaison la plus frappante proposée par Lucken est celle du combat de Shiraga et des tableaux de guerre du peintre Fujita Tsuguharu (le même qui avait inculqué à

Michael Lucken nous le rappelle, le défi de Shiraga à la boue primordiale ne s'inscrit pas dans la même temporalité que les *matsuri*, ce qui est la différence essentielle entre l'art et le rite⁴⁴. » Ce qui revient à dire que selon Lucken, et son assertion est tout à fait légitime, le combat contre la boue constitue une œuvre d'art historiquement consciente. Il s'agit donc ici de la transposition de la forme du festival dionysiaque en œuvre d'art et il serait erroné de croire que celle-ci quitte le champ de l'art historiquement conscient en empruntant à un modèle qui lui est à la fois extérieur et antérieur.



Figure 3.6 – *Doronko matsuri* à Yotsukaido, préfecture de Chiba.
(Source : Maturi.jp).

Yoshihara la leçon d'originalité qui fut le mot d'ordre du Groupe Gutai, voir p. 52). Ces tableaux, effectués dans le style occidental, dépeignent la fusion de l'individu et de la matière dans une atmosphère de violente confusion. La boue, dans les contextes martial et artistique, remplit une double fonction sémantique — c'est la tranchée, emblème de la déshumanisation liée aux guerres modernes, mais c'est aussi la substance primordiale née de l'union de la terre et de l'eau. La matière, amalgame des éléments solide et liquide, représente donc les pôles de la destruction et du renouveau.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 185.

Yamamoto Atsuo, assistant conservateur au Musée d'Art et d'Histoire de la Ville d'Ashiya, soulève un deuxième point par rapport à la temporalité particulière du combat contre la boue :

La création en public sert à exhiber un processus normalement très intime. Une tension s'installe alors entre « regarder » et « être regardé ». C'est différent d'une action dans un atelier fermé. Entouré par les gens de la presse, on peut commencer une action et l'arrêter quand on le juge nécessaire. L'écoulement du temps est très serré et présente nécessairement un caractère cérémoniel⁴⁵.

La performance, en tant que communion d'un sentiment avec un public, comporte inévitablement une dimension cérémonielle. Ainsi, le combat n'est pas qu'une extension des séances de peinture corporelles effectuées par l'artiste en atelier, car en déplaçant l'action dans un contexte de réception immédiate, Shiraga en altère la temporalité et, finalement, la signification — la performance, de conclure Yamamoto, fait s'équivaloir action et création d'une manière qui échappe à toute activité menée en atelier⁴⁶. *Défier la boue* se déroule en public et la performance retire de la présence de celui-ci une temporalité cérémonielle. Pourtant, le contexte d'exposition lui refuse le caractère du rite.

3.2.3 « Il faut que je », l'art comme nécessité interne

Survient une donnée cruciale à toute interprétation de *Défier la boue* — il y eut, en vérité, trois combats différents, tous menés durant la « Première Exposition Gutai » de 1955. Entre deux performances filmées et documentées, Shiraga trouve un moment afin de défier la matière, mais cette fois, « pour lui-même, en secret, sans

⁴⁵ Yamamoto Atsuo, *op.cit.*, p. 14.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 14.

journaliste⁴⁷ ». Shiraga ressent le besoin d'effectuer le combat selon ses propres termes, ce faisant, il transforme la temporalité de la performance en l'excluant du regard d'un public.

Temporalité qui n'est pas nécessairement celle du *matsuri*, car celui-ci, en sa qualité de festival, demeure un événement communautaire. Peut-il y avoir œuvre si personne n'est présent pour témoigner de sa création et que l'artiste ne laisse aucune trace, exception faite de l'action qui s'imprime en lui? La question, bien qu'elle évoque le *kôan*⁴⁸ par sa formulation, ne laisse pas d'équivoque : la performance de Shiraga, du moment qu'elle s'effectue en solitaire et qu'elle ne résulte pas en un objet, quitte le champ gravitationnel de l'œuvre d'art et devient une pratique personnelle ritualisée⁴⁹. Il est important de tracer une distinction entre le rite, qui est une action dotée d'une visée religieuse et s'inscrivant dans un cadre communautaire et une pratique ritualisée, action ayant perdu l'objectif religieux. Le rite, de plus, est intimement lié à un mythe et il est partagé par un groupe, qui le transmet de génération en génération.

Le combat solitaire, s'il n'est pas œuvre, n'est donc réalisé par l'artiste que parce que celui-ci en ressent une intime nécessité. Pour Nietzsche, l'art dionysiaque — l'art sans œuvre —, apparaît comme un excédent, un surplus expressif dont l'individu doit absolument se décharger de la manière la plus immédiate qui soit. L'expression dionysiaque consiste en un « il faut que je » plutôt qu'un « je peux » et c'est exactement ce qui caractérise l'approche de Shiraga. En retirant l'observateur de l'équation artistique, Shiraga appuie sur l'importance que revêt pour lui le combat du point de vue tout à fait personnel. Ce faisant, il en souligne le caractère profondément spirituel.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁸ Quel bruit fait un arbre qui tombe dans une forêt si personne n'est là pour l'entendre?

⁴⁹ Antonio Saura a remarqué que la technique de peinture corporelle de Shiraga conserve une part de ritualisation qui « appartient pleinement à une culture spécifique. », Antonio Saura, *op.cit.*, 1993, par. 1.

Le défi à la boue de Shiraga, comme le dit Ming Tiampo, consiste à défier le soi⁵⁰, c'est-à-dire que l'action réalisée contre la matière inerte se retourne contre l'artiste et son ego. Ce défi au *principium individuationis* est d'abord lancé sur le terrain de l'art, puis sur celui du rituel. Au final, toutefois, l'objectif et le résultat demeurent les mêmes; la performance a lieu parce que l'artiste en ressent une nécessité intérieure et cette nécessité est celle de la transformation du soi.

L'excès d'énergie n'existe pas. Lorsqu'un lion charge à fond, le sol n'existe plus sous lui : il se peut même qu'il dépasse la proie qu'il pourchassait. Pourquoi? Parce que c'est un lion.

Mishima Yukio, *Le Japon moderne et l'éthique du samouraï*.

3.3 La peinture aux pieds : précédents et filiations d'un art enivré

3.3.1 Inconscient et automatisme

Il semble bien que ce soit tout de suite après la « Première Exposition Gutai » que les toiles de l'artiste aient pris leur forme définitive⁵¹. Les deux performances de 1955, *Veillez entrer s'il vous plaît* et *Défier la boue*, nous l'avons vu, s'inscrivent encore, pour Shiraga, dans une logique picturale, car l'artiste se considère peintre d'abord et

⁵⁰ Ming Tiampo inclut le combat contre la boue dans son analyse sociopolitique de l'œuvre de Shiraga : « *Défier la boue* consistait donc à défier le Soi — un défi pour affirmer le soi contre les forces externes, pour articuler un individualisme radical qui pouvait résister à la psychologie de masse du fascisme. C'était ainsi une œuvre politique posant la question de la responsabilité en temps de guerre — une expression à la fois corporelle et explosive de l'individu. », Tiampo, Ming, *loc.cit.*, non publié, p. 12 (traduction de l'auteur).

⁵¹ Tel que remarqué par Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 148. Shoichi rajoute que la performance de peinture aux pieds de l'artiste durant l'exposition d'octobre 1955 (voir fig. 1.5), la première de Shiraga en public, constituait la première tentative du peintre de s'attaquer à une aussi grande surface. Cette expérience, de l'avis de Hirai, a mené Shiraga à donner plus d'importance à l'« action ».

avant tout. Ces deux expérimentations hors du cadre de la toile ont donc eu pour objectif de clarifier le rapport du peintre à l'action et au matériau. Voyons maintenant plus précisément comment ce rapport s'articule dans l'œuvre strictement graphique du peintre. Le recours au câble dans la technique de peinture aux pieds de Shiraga est d'abord issu de considérations pratiques. L'huile représentant une matière visqueuse, le câble devient nécessaire afin d'empêcher l'artiste de glisser et de se blesser. Le câble, en constituant un appui facilitant l'équilibre de l'artiste, lui permet par le fait même de détourner son regard de la toile (*voir* p. 30). Ce faisant, Shiraga se débarrasse du contrôle visuel qui aurait pu l'aider à élaborer consciemment sa composition :

Je trouve l'utilisation des pieds significative, car lorsque j'utilise mes mains, je ne peux m'empêcher de regarder mon œuvre. Quand mes pieds sont sur la toile, mes yeux sont libérés et je ne suis plus conscient de mon intellect⁵².

La performance « aveuglée⁵³ » de Shiraga se rapproche donc de l'expression dionysiaque parce qu'en concentrant exclusivement son attention sur l'action, le peintre se dégage de l'étreinte exercée par sa conscience (donc de son sentiment d'individuation).

Dans l'évacuation du sentiment d'individuation se manifeste une latence de l'irrationnel. La présence de l'irrationnel ne signifie pas un recours au rêve qui, selon

⁵² David Kung, *op.cit.*, p. 109 (traduction de l'auteur). Aussi : « Lorsque je pose mon regard sur la toile, je deviens immédiatement conscient des intentions que j'avais préalablement. Je pense immédiatement à des choses telles que la composition; l'élimination de ces choses est donc ce qui rend l'œuvre automatique. À cause de cela, il y eut une période où je m'efforçais de ne pas regarder la toile. », Osaki Shinichiro, *loc.cit.*, p. 382 ; cité dans Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 149 (traduction de l'auteur).

⁵³ Antonio Saura avait vraisemblablement en tête cette caractéristique inhérente à la technique de Shiraga lorsqu'il l'a qualifiée de « [...] violence aveugle censée conjurer la crainte face au blanc immaculé. », Antonio Saura, « Espace et geste de Gutai », *Art Press*, n° 109 (décembre 1986), p. 17.

Nietzsche, appartient encore au domaine d'Apollon⁵⁴. Nietzsche avait d'ailleurs dénoncé, avant Freud, la surestimation de la conscience dans les philosophies traditionnelles du sujet en affirmant la prédominance de l'« inconscient » dans la constitution de la subjectivité. Cet « inconscient », zone des *pulsions*, *appétits* et autres *instincts*, peut être traduit, comme le comprirent les peintres d'après-guerre, par le geste automatique⁵⁵. La technique de Shiraga appelle le défrichage de ces zones inconscientes de l'esprit. Il en fait même l'un de ses objectifs principaux :

Je fais ce que j'ai envie de faire. Je voudrais saisir tel quel dans la peinture les mystères et l'irrationalité de l'homme. L'exploration des confins de l'irrationnel sous-tend ma démarche⁵⁶.

L'irrationnel survient dans l'ivresse et est provoqué par celle-ci. Ce n'est que dans la perte du sens de soi qu'il peut s'exprimer de manière réellement transparente. Et cette perte du sens de soi, pour un peintre, ne peut se manifester que lorsque celui-ci décide de se défaire de son instrument le plus précis, le regard, « car le regard, rappelle Audi, est, par définition, et au sens le plus littéral du terme, quelque chose de « critique »⁵⁷. » Cependant, la vision n'est pas totalement évacuée de la constitution de l'œuvre de Shiraga, car, comme le remarque Hirai Shoichi :

(Shiraga) a découvert que plus de soixante pour cent des résultats provenaient des mouvements et de son corps et quarante pour cent de son observation de la surface peinte et des jugements formels qu'il émettait à son égard⁵⁸.

⁵⁴ Il faut néanmoins remarquer que les premières toiles personnelles de Shiraga réalisées à la fin des années quarante sont encore marquées par l'imagerie onirique.

⁵⁵ « On ne peut pas s'exprimer d'une façon purement psychique. Le fait de s'exprimer est un acte physique qui matérialise la pensée. Un automatisme psychique est donc lié organiquement à l'automatisme physique. », Asger Jorn, « Discours aux pingouins », *Cobra*, n° 1 (1949), p. 8.

⁵⁶ *Mainichi Shinbun*, 3 juin 1955 ; cité dans Françoise Bonnefoy, Sarah Clément et Isabelle Sauvage (éd.), *op.cit.*, p. 193.

⁵⁷ Paul Audi, *op.cit.*, p. 115.

⁵⁸ Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 149 (traduction de l'auteur).

Une fois l'action terminée, le peintre choisit les éléments de la surface qui produisent le meilleur effet (fig. 3.7). L'œuvre n'est pas complète avant que l'artiste n'ait formulé un jugement esthétique à son endroit — c'est Apollon statufiant Dionysos. La peinture aux pieds de Shiraga, parce qu'elle mène à la production d'objets, ne peut finalement exister sans le concours de la vision.



Figure 3.7 – Shiraga Kazuo et son épouse contemplent les résultats de l'action, 1965. (Source : *Kazuo Shiraga : Herausgegeben von Manfred de la Motte, Galerie Georg Nothelfer, 1992*).

Cette problématique est rendue manifeste en août 1957 par la venue au Japon de Michel Tapié, grand gourou de l'Informel. Ce dernier, en confondant le Groupe Gutai comme un renouveau de l'esthétique lettrée, lui ouvre par le fait même les portes du marché international. Après 1957, donc, les artistes de Gutai, Shiraga le premier, concentrent leur action sur la production de tableaux de formats conventionnels qui, plus durables, pourront être exposés et vendus à l'étranger. C'est à partir de ce moment que Shiraga recommence à accueillir la polychromie dans ses œuvres :

Qu'y a-t-il de mal à ce qu'une toile devienne une composition? Et puis, j'ai commencé à utiliser de la couleur. L'œuvre est devenue polychromique. Je me suis mis à penser qu'il serait acceptable qu'une certaine structure formelle émerge et se laisse voir⁵⁹.

L'utilisation de plus d'une couleur s'accompagne nécessairement d'une certaine planification. Dans la technique de Shiraga, comme dans la tragédie grecque, conscience et inconscience s'accouplent et c'est de leur synthèse que naît l'image. Cette tension apparaît naturellement et, nous le verrons au quatrième chapitre (*voir* art. 4.4.2), s'accorde à la pensée nietzschéenne.

3.3.1 Une danse calligraphique

Possédant à la fois les qualités de la peinture et de la danse, la méthode de Shiraga est d'abord caractérisée par un abandon total à des forces hors de son contrôle (fig. 3.8). Considérée dans sa forme la plus primitive, la danse implique presque nécessairement ce « lâcher-prise »⁶⁰. Bien que l'action soit sans musique, outre celle qui est obtenue

⁵⁹ Osaki Shinichiro, *loc.cit.*, p. 382 ; cité dans Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 149 (traduction de l'auteur).

⁶⁰ « C'est surtout la musique qui se prête à de tels usages, et entre les états d'excitation des primitifs qui, avec la danse et le tumulte, se mettent dans une sorte d'hypnose [...] »,

par le triple contact du corps, de l'huile et de la toile, il est possible de retracer son origine — comme ce fut le cas pour la tragédie — à l'art musical. La technique de peinture aux pieds de Shiraga, en effet, n'est pas sans précédents dans la tradition extrême-orientale. « La technique, nous rappelle Helen Westgeest, avait en réalité été utilisée au huitième siècle par un certain nombre de taoïstes de Chine⁶¹. » Dans la performance picturale, les principaux acteurs se tenaient sur le papier et étendaient l'encre sur la surface en s'aidant de leurs pieds et leurs mains tandis qu'ils étaient accompagnés par le battement de tambours.



Figure 3.8 – Shiraga Kazuo en action, assisté de son épouse Fujiko. Non datée, deuxième moitié des années soixante. (Source : Éditions Tiphaine).

Moritz Geiger, *Sur la phénoménologie de la jouissance esthétique*, Beauvais, Mémoires des Annales de Phénoménologie, 2002 [1913], p. 92.

⁶¹ Helen Westgeest, *op.cit.*, p. 184 (traduction de l'auteur).

Suzuki Kei, spécialiste de ce style nommé *i-p'in*, a consacré une communication aux similarités entretenues par l'œuvre de Shiraga et ce style chinois ancestral⁶². Chu Ching-hsuan explique dans le *T'ang-ch'ao ming-hua lu* (Annale des peintres de renom de la Dynastie T'ang) les particularités de la technique du peintre *i-p'in* Wang Mo (ou Wang P'o Mo — Wang-le-lanceur-d'encre) :

Lorsqu'il voulait peindre une image, il buvait d'abord du vin et, au moment où il était suffisamment enivré, il faisait éclabousser l'encre sur la surface. Puis, tout en riant et en chantant, il y imprimait son pied et la barbouillait de ses mains, en ne laissant pas de l'attaquer et de la balayer de son pinceau. L'encre était claire à un endroit, riche à un autre; il suivait les formes qu'avaient produites le pinceau et l'encre, les transformant en montagnes, roches, nuages et eau. Répondant aux mouvements de sa main et en se conformant à ses inclinations, il faisait surgir nuages et brumes, faisait se manifester le vent et la pluie avec toute la soudaineté de la Création⁶³.

La méthode de Wang Mo, comme celle de Shiraga, prend l'apparence d'une danse enivrée. Cette danse frénétique peut même rendre caduque, de l'avis de Shiraga, toute question de technique : « La technique a fait place à un acte sans contraintes et a

⁶² Communication présentée en août 1993. *Ibid.*, p. 186. Westgeest ajoute qu'il semble peu probable que Shiraga ait eu connaissance de l'*i-p'in* lorsqu'il en arriva à sa technique de peinture aux pieds. Cette affirmation de Westgeest semble douteuse étant donnée la formation de Shiraga en tant que peintre traditionnel. Hirai Soichi écrit que : « Dans son enfance, il (Shiraga) était passionné de peinture, de calligraphie et d'antiquités. » Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 145 (traduction de l'auteur).

⁶³ Susan Bush et Hsioh-yen Shih (éd.), *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, p. 65 (traduction de l'auteur). L'article « 'The Image Made by Chance' in China and the West » de Charles Lachman présente aussi la technique très intéressante d'un certain Monsieur Ku, peintre chinois de la fin du huitième siècle : « Lorsqu'il s'apprêtait à peindre, il étalait d'abord de nombreux morceaux de soie sur le plancher; puis il broyait l'encre et préparait ses couleurs, et les mettait dans des récipients. Un peu étourdi par le vin, il courrait autour de la soie quelques douzaines de fois, prenant finalement l'encre et en renversant un peu partout. Il saupoudrait ensuite les couleurs sur la surface. Il recouvrait les endroits colorés d'un grand linge; puis il demandait à quelqu'un de s'y asseoir pendant qu'il empoignait un coin du linge et le tirait sur les morceaux de soie. Après qu'il eut terminé, il ajoutait les dernières touches au pinceau. », *Art Bulletin*, vol. 74, n° 3 (septembre 1992), p. 501 (traduction de l'auteur).

stimulé le désir. Le désir changé en acte remplissait mon cœur calciné⁶⁴. » L'approche à la peinture de Shiraga est ainsi corporelle plutôt que visuelle; elle est une danse qui laisse une trace. Cette danse n'est ni préméditée, ni chorégraphiée — elle ne poursuit qu'une seule logique, celle de l'action et cette action se compresse en un très court moment :

Je dois travailler très rapidement, car la concentration de mon explosive et intense émotion ne peut être maintenue très longtemps. En fait, quelques minutes ou quelques secondes peuvent décider de l'avenir d'une œuvre⁶⁵.

La durée d'une œuvre ne tient pas seulement au mouvement du corps de l'artiste sur la toile. L'action s'imprègne aussi d'une temporalité toute particulière lorsque Shiraga quitte l'espace pictural afin de laver ses pieds pour changer de couleur⁶⁶.

3.3.3 L'exemple de Huaisu

L'influence de la tradition esthétique lettrée chinoise de tendance hétérodoxe se détecte particulièrement dans l'admiration que voue Shiraga au calligraphe Huaisu (懷素 / 625-698 / fig. 3.9). La lecture de l'autobiographie de ce dernier⁶⁷ inspirera Shiraga surtout qu'il avait déjà, quelques années auparavant, commencé à s'intéresser à l'art calligraphique⁶⁸. Shiraga affirmera même à Ming Tiampo se croire la

⁶⁴ Shiraga Kazuo, *loc.cit.*, 1955 ; cité dans Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 300.

⁶⁵ David Kung, *op.cit.*, p. 109 (traduction de l'auteur).

⁶⁶ Helen Westgeest, *op.cit.*, p. 207.

⁶⁷ Voici un extrait de l'entrevue entre Tiampo et Shiraga (décembre 1998, domicile de l'artiste) dans lequel ce dernier raconte sa première rencontre avec Huaisu : « Parfois on ne parvient même pas à lire la calligraphie de Huaisu ... J'ai acheté une reproduction de la célèbre autobiographie de Huaisu il y a environ dix ans, à Taipei. Il était stupéfiant, son œuvre débordant de *qi* [...] », Ming Tiampo, *op.cit.*, 2002, p. 42.

⁶⁸ En 1976, La Miyako Gallery présente une exposition consacrée à l'œuvre calligraphique de Shiraga.

« réincarnation de Huaisu⁶⁹ »! Conséquemment, il devient essentiel de comprendre les rapports esthétiques entretenus par les deux pratiques. Comme le souligne Tiampo, l'articulation concrète de l'engagement calligraphique dans la peinture pédestre de Shiraga ne se produira qu'à partir du début des années quatre-vingt⁷⁰ (fig. 3.10). L'artiste apparaît néanmoins percevoir en Huaisu un modèle de sa propre démarche artistique⁷¹.

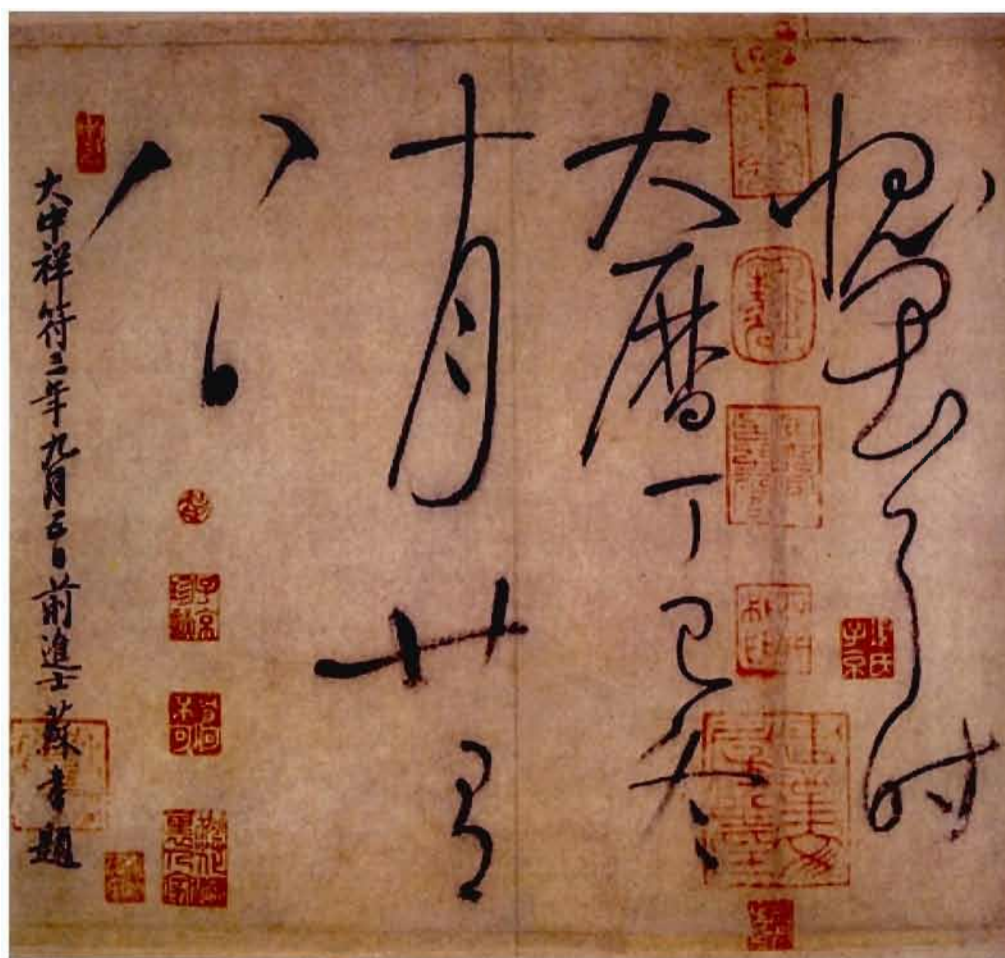


Figure 3.9 – Autobiographie, Huaisu, détail. (Source : <http://depts.washington.edu>).

⁶⁹ Ming Tiampo, *op.cit.*, 2002, p. 42. L'affirmation est lancée sur le ton de la blague, mais révèle néanmoins l'importance du travail de Huaisu aux yeux de Shiraga.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁷¹ Shiraga intitule par ailleurs une toile de 1983 du nom japonisé de Huaisu, Kaiso Shonin. Ming Tiampo, *ibid.*, p. 39.

La description effectuée par Shiraga de la méthode de travail de Huaisu rappelle le style *i-p'in* évoqué plus tôt :

Quand il réalisait une œuvre, il avait l'habitude de boire beaucoup [...]. En face d'un groupe d'amis, il entraînait en action, les brosses volaient, l'encre éclaboussait. Parfois il était si excité par la créativité du moment qu'il jetait ses pinceaux et peignait avec ses mains, ses ongles, ses cheveux! Il ne regardait pas non plus toujours la toile en travaillant : le geste était aussi important que l'œuvre achevée⁷².



Figure 3.10 – *Kansui*, Shiraga Kazuo, 1989, huile sur toile, 53 x 45.5 cm.
(Source : Art-U Gallery).

⁷² *Ibid.*, p. 42.

L'ivresse se trouve une fois de plus au centre du processus de création. Le vin aidant, Huaisu se dégage de toutes les inhibitions de sa personnalité superficielle et se laisse emporter dans une fièvre créatrice. Si l'ivresse est d'abord éthylique, c'est la passion dans la création artistique, dans l'expression, qui vient réellement déclencher l'action frénétique⁷³. L'extase de la création, en tant qu'état physiologique, amène Huaisu à se défaire de son instrument de travail, le pinceau, afin d'exacerber sa proximité avec la toile.

L'une des caractéristiques de l'esthétique lettrée est l'insistance sur la personnalité du créateur. Cette tradition distingue toutefois deux genres de personnalités : la personnalité superficielle, individualité relative balisée par les conventions sociales, et la personnalité profonde, ensemble des qualités personnelles absolues de l'individu. L'ivresse, pour les calligraphes et peintres hétérodoxes, permet d'accéder directement à la personnalité profonde. Nietzsche nous dirait que dans l'ivresse, le créateur (Huaisu dans ce cas-ci) voit se dissoudre son principe d'individuation et, perdant le sens de la mesure et de la raison, parvient à la réalisation du « génériquement humain ».

La notion d'énergie (氣 / *ki*), et sa transmission par le peintre ou calligraphe, constitue la pierre angulaire de l'esthétique lettrée. Shiraga nous explique son importance :

Bien que l'on puisse dire qu'il y ait de la diversité dans la beauté, l'un des éléments les plus importants de toute œuvre est d'avoir le *ki*, dont nous

⁷³ Cette ivresse de la création, relevant presque de l'autohypnose (voir art. 4.3.1) est décrite dans cette célèbre citation du peintre Wen T'ung (1018-1079) : « Avant, je regardais le bambou et l'appréciais. Maintenant, je les apprécie sans en avoir conscience. Soudainement, oubliant le pinceau dans ma main et le papier en face de moi, je me lève instantanément et je fais des quantités de bambous. En quoi l'impersonnalité de la Création est-elle différente de ceci? », Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1971, p. 39 (traduction de l'auteur).

parlions plus tôt. Le *ki* peut lui aussi être multiple. Chaque peintre a un *ki* différent qui dépend de ses expériences personnelles⁷⁴.

Il ajoute que l'expérience du *danjiri matsuri* (voir art. 2.2.2) contribue à augmenter le *ki* de sa peinture⁷⁵. Malgré que le *ki* soit l'élément le plus important d'une œuvre, il ne s'agit pas là d'un point sur lequel le critique peut s'appuyer afin de juger une œuvre⁷⁶. Plutôt, on doit y voir la valorisation d'un type d'approche à la création. L'œuvre n'est valable que si et seulement si l'artiste s'y est investi totalement. Comme le disait déjà Shiraga en 1955 :

Quelqu'un qui n'aurait pas d'ambition artistique pourrait bien marcher sur une toile, il n'en fera jamais un tableau. Pour que ça le devienne, il faudrait que la personne soit davantage artiste et perçoive de manière intuitive tout ce qu'elle recèle en son for intérieur⁷⁷.

La peinture de Shiraga, comme la calligraphie, doit exprimer la personnalité de son créateur par le biais de son *ki*⁷⁸. Cette énergie particulière résulte de plusieurs expériences marquantes, dont la guerre et le *danjiri matsuri*. Notons pour conclure que Huaisu fut un moine bouddhiste de première importance. Le *ki*, ou énergie, de sa calligraphie cursive se trouve donc empreint d'une spiritualité affirmée.

⁷⁴ Ming Tiampo, *op.cit.*, 2002, p. 60-61.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁶ Il s'agit d'une problématique majeure de l'esthétique lettrée.

⁷⁷ *Mainichi Shinbun*, 3 juin 1955 ; cité dans Françoise Bonnefoy, Sarah Clément et Isabelle Sauvage (éd.), *op.cit.*, p. 193.

⁷⁸ « Shiraga, selon James Roberts, traçait des parallèles entre la façon dont sa méthode directe de peinture enregistre la personnalité de l'artiste et la manière dont la calligraphie exprime la personnalité du calligraphe. Il décrivait son propre travail comme de la calligraphie sans le support de l'idéogramme. », James Roberts, « Painting as Performance », *Art in America*, vol. 80 (mai 1992), p. 114 (traduction de l'auteur). Notons les activités de *Bokujiin*, un groupe de calligraphes d'avant-garde composé de Morita Shiryû, Inoue Yûichi ainsi que d'Eguchi Sôgen. Ensemble, ils publient *Bokubi* (La beauté de l'encre), magazine reproduisant textes et œuvres des peintres expressionnistes abstraits américains et auquel contribuera sporadiquement Yoshihara Jirô.

3.3.4 Le sacrifice

L'œuvre de Shiraga s'est aussi inspirée, le temps d'une courte série, du rituel sacrificiel. Laissons à Germain Viatte le soin de raconter l'impact visuel de l'une des œuvres en question :

Une grande toile de 1963 m'avait frappée, lors de ma visite chez l'artiste en novembre 1984, qui noyait dans la peinture écarlate, comme en un bain de sang, la toison sauvage d'une dépouille de sanglier. Cette violence extrême évacuait tout tracé, l'année même où furent réalisés les chefs-d'œuvre les plus telluriques et les plus graphiques de l'artiste⁷⁹.

La toile mentionnée ci-dessus porte le titre de *La chasse au sanglier* (猪狩り / *shishigari* / fig. 3.11). La technique utilisée par l'artiste semble avoir été de fixer une peau de sanglier (猪 / *inoshihi*)⁸⁰ sur la surface de la toile puis d'y étendre grossièrement à l'aide de ses pieds une huile de la couleur du sang coagulé (fig. 3.12). Six ans auparavant, Shiraga avait annoncé son désir d'utiliser des organes d'animaux dans son travail pour exprimer sa conception physiologique de la personnalité⁸¹. Au-

⁷⁹ Germain Viatte, *op.cit.*, 1993, t. 166-170. Pourquoi une toile si particulière se trouvait-elle encore en possession de l'artiste plus de vingt ans après sa réalisation? Y a-t-il là une indication de son importance personnelle pour Shiraga?

⁸⁰ La chasse au sanglier sauvage, animal surnommé « baleine des montagnes », est une pratique courante dans la préfecture de Hyôgo. Shiraga se procure vraisemblablement la peau de sanglier vers la fin de l'automne 1963, moment où la viande de l'animal est plus tendre, plus grasse et plus savoureuse.

⁸¹ « En expérimentant, j'ai plongé des organes internes de vaches (estomac, intestins, foie, etc.) dans de l'eau salée avec beaucoup de formol et puis j'ai versé ce bouillon dans des aquariums. Je dois repenser cette méthode, parce que la puanteur pourrait indisposer le public, et l'association proposée par l'utilisation d'intestins irait peut-être contre mon intention. Mais par cette expérience, je découvris que cette expression physiologique pourrait devenir une forme originale de présentation, et que cette expression physiologique est un art nouveau et objectif, soulevant toutes sortes de questions à propos de l'esprit et de la matière. Je crois pouvoir vous présenter cette œuvre d'art objectif dans un futur très rapproché. », Shiraga Kazuo, « *Seishin no seiritekina hyôgen* » (L'expression physiologique de l'esprit),

delà de la facture sanguinolente de l'œuvre se trouve une proximité frappante de l'artiste et de son matériau; comme le note Tiampo⁸², on peut très bien imaginer le contact des pieds nus de Shiraga glissant sur le pelage dru de la dépouille du sanglier, l'imprégnant de l'huile épaisse, sirupeuse.



Figure 3.11 – *Shishigari (La chasse au sanglier)*, Shiraga Kazuo, 1963, huile et fourrure sur toile, 183 x 243 cm. (Source : *Scream Against the Sky : Japanese Art After 1945*).

Le choix de l'animal paraît révélateur de la signification de l'œuvre. Le sanglier est en effet au centre du rituel de purification manchou⁸³. L'animal doit d'abord être

Gutai, n° 6 (avril 1957) ; cité dans Barbara Bertozzi et Klaus Wolbert (dir.), *op.cit.*, p. 385 (traduction de l'auteur). Le projet fut finalement refusé par Yoshihara Jirô.

⁸² Ming Tiampo, *op.cit.*, 2002, p. 60.

⁸³ Susan Grimaldi et Bill Brunton (réal.), *Drums of the Ancestors*, vidéocassette (37 minutes), 1996.

capturé, ce qui n'est pas chose facile étant donné sa nature dangereuse et imprévisible. Sa capture, laissée au soin des guerriers du clan, représente un test ardu. Lors du rituel, le sanglier est égorgé par le shaman au son du tambour. Ce dernier, il faut le noter, sera préalablement entré en état de transe⁸⁴. L'offrande du sanglier est effectuée dans l'intention de rendre le monde « propre et pacifique pour toujours⁸⁵. »

La transposition de ce rituel dans le contexte de performance de Shiraga peut mettre en lumière plusieurs de ses caractéristiques. La transformation de l'artiste en shaman, ou du moins en exécutant du rituel, devient particulièrement saisissante dans le cadre de notre analyse. Premièrement, le rituel sacrificiel manchou s'accompagne, comme le rite *i'ping* traditionnel, du rythme des tambours (*voir* art. 3.3.2). Si la performance de Shiraga est silencieuse, elle tire déjà son origine de deux types de manifestations dionysiaques. D'autant plus que le shaman, en se laissant pénétrer de l'extase divine, voit se désintégrer son *principium individuationis*. De la même manière, Shiraga est investi d'une ivresse créatrice (accentuée ici par la primauté du contact charnel entre l'artiste et la matière) le dessaisissant de lui-même.

La performance de Shiraga n'emprunte pas seulement la forme du rituel manchou, mais aussi sa visée. Le sacrifice de l'animal n'est pas fortuit, car il vise la purification d'un individu ou d'un village et plus généralement la « pacification du monde ». Or, on se rappelle que Shiraga avait été profondément choqué par les calamités de la Seconde Guerre mondiale. Il avait écrit :

Les cicatrices nues des rues éventrées et les gens affamés sont ce que me poussèrent à peindre. Je ne pouvais contrôler ma colère et ma haine face à la guerre et ce sont ses horreurs qui devinrent mes sujets⁸⁶.

⁸⁴ Dans la mythologie grecque, Dionysos est la première proie du sacrifice.

⁸⁵ Susan Grimaldi et Bill Brunton (réal.), *op.cit.*.

⁸⁶ David Kung, *op.cit.*, p. 109 (traduction de l'auteur).

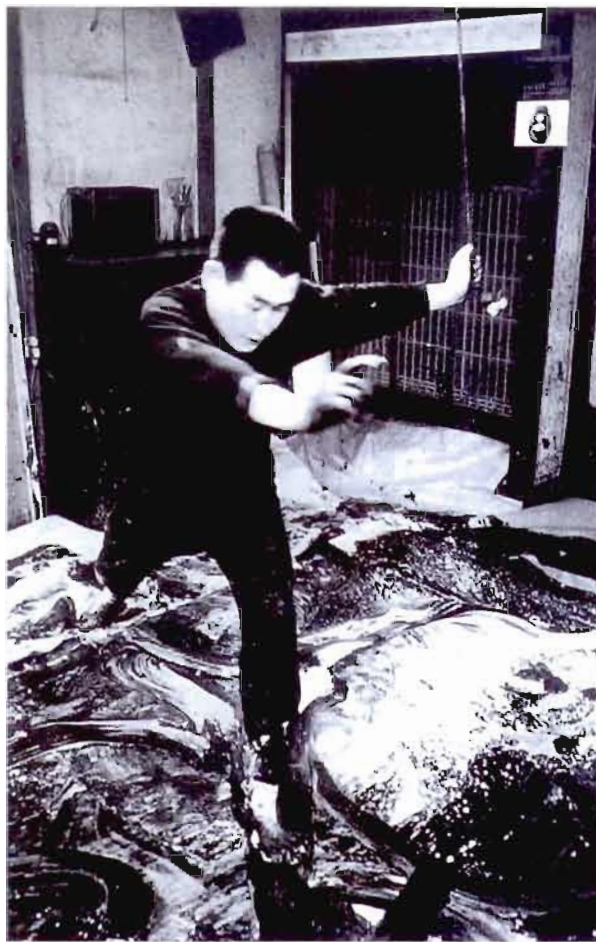


Figure 3.12 – Shiraga Kazuo dans son atelier, décembre 1963. (Source : *Kazuo Shiraga : Paintings and Watercolours*, Annely Juda Fine Arts).

La chasse au sanglier présente ce visage courroucé de l'artiste, mais une nouvelle étape semble franchie. Shiraga adopte une attitude proactive par l'évocation du rituel sacrificiel manchou, le rituel de pacification d'un peuple occupé par l'armée japonaise durant la Seconde Guerre mondiale⁸⁷; il tente, en reprenant concrètement la forme du rituel, d'entamer un processus de guérison. Cette prise de position éthique de l'artiste aura de remarquables répercussions sur le développement subséquent de son art.

⁸⁷ La Manchourie, qui se situe sur le rivage occidental de la Mer du Japon, fut l'avant-poste d'occupation de la Chine par le Japon de 1931 à 1945.

Personne sans doute n'a autant révélé ce qu'il y a d'héroïque dans la peinture abstraite.

Jérôme Turot, *L'héroïsme en peinture*.

3.3.5 Le samouraï, le hors-la-loi et le culte du héros

De même que la philosophie nietzschéenne avait été corrompue à des fins d'endoctrinement politique dans l'Allemagne de la Seconde Guerre mondiale, le *Hagakure* (葉隠) de Yamamoto Jôchô (1659-1719), petit recueil décrivant la voie du samouraï, circulait abondamment dans tous les milieux japonais à la même période⁸⁸. Cet ouvrage, qui avait été laissé dans l'ombre ayant été écrit dans l'ère pacifique des Tokugawa (1603-1867), refit surface au milieu du vingtième siècle et devint « le livre dont on ne pouvait absolument pas se dispenser d'avoir lu⁸⁹. » S'il est pour le moment impossible de déterminer l'impact précis qu'a pu avoir le *Hagakure* sur l'œuvre de Shiraga, il semble au moins évident que l'artiste ait pris connaissance de son contenu.

Le *Hagakure* commence sur ces mots : « J'ai découvert que la voie du Samouraï réside dans la mort⁹⁰. » Le samouraï doit consacrer sa vie au service de son maître

⁸⁸ Mishima Yukio, *Le Japon moderne et l'éthique du samouraï : la voie du Hagakurê*, Paris, Gallimard, 2001 [1967], p. 44. L'ouvrage consiste en fait en un recueil de pensées et de conseils pratiques du samouraï Yamamoto recueillis par Tsuramoto Tashiro entre 1709 et 1716.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁰ À l'image du samouraï décrit par le *Hagakure*, Mishima Yukio s'enlève la vie par *seppuku* le 25 novembre 1970 après un coup d'État raté visant la restauration complète des pouvoirs politiques de l'empereur. C'est ici précisément que divergent les idées de Mishima et de Shiraga sur l'art. Hormis le fort penchant politique de l'écrivain qui échappe en partie au peintre, nous pourrions dire que la vie de Mishima aura été influencée par sa conception de l'art, tandis que l'art de Shiraga, inversement, participe de sa vision de l'être humain (dans ses dimensions existentielles et sociales). Tout en étant conscient que le parallèle proposé porte à une simplification ne tenant pas compte de toutes les subtilités du rapport entre l'écrivain et le peintre, force est d'admettre que le tournant des années soixante-dix laisse apparaître une profonde divergence entre deux artistes qui semblaient pourtant avoir construit un édifice théorique similaire.

ou de sa patrie; ses gestes et actions doivent être en tout temps le reflet exact de son idéal. Après la défaite de 1945, l'image du poète-guerrier proposait un modèle typiquement japonais de masculinité qu'il était devenu nécessaire (de l'avis de plusieurs) de remettre à l'ordre du jour⁹¹. D'un autre point de vue, l'inébranlable loyauté du samouraï envers son maître peut le mener, comme dans le cas de l'histoire des 47 *rônin*, à sacrifier sa propre liberté à l'accomplissement d'un devoir ultimement suicidaire⁹². Le récit des 47 *rônin*, groupe de quarante-sept samouraï ayant prêté serment de venger une offense subie par leur maître (vengeance qui, une fois accomplie, a pour conséquence le *seppuku*), est particulier par sa glorification de l'action commune. Shiraga Kazuo, qui donne beaucoup d'importance à la question du groupe comme alternative sociale (voir art. 2.3.2), aura certainement trouvé un parallèle entre les activités du Groupe Gutai et les récits traditionnels d'honneur et de loyauté.

Cette affirmation est confirmée par l'artiste. En effet, plusieurs toiles réalisées entre 1959 et 1964⁹³ sont intitulées d'après les cent huit héros composant la fresque du *Shui Hu Zhuan*⁹⁴ (水滸伝), ou *Suikoden* en japonais (fig. 3.13). Ce classique chinois issu de contes de la tradition orale est en fait un récit à la fois fantastique et picaresque relatant les exploits guerriers d'une bande de renégats combattant pour la justice et

⁹¹ À ce sujet, Michel Tapié avait remarqué que Shiraga possédait une collection de sabres de samouraï. Si les sabres peuvent évidemment avoir une valeur esthétique pour l'artiste, on ne peut néanmoins mettre de côté leur connotation d'un modèle de masculinité typiquement japonais. Ce modèle du guerrier-artiste, perdu dans la société moderne, semble fasciner Shiraga. Il faudrait cependant se garder d'assimiler trop hâtivement cette dimension de l'œuvre de l'artiste à une forme de machisme.

⁹² L'histoire se déroule en 1701 dans la région d'Âko, dans la préfecture de Hyôgo. Rappelons que la ville de naissance et de résidence de l'artiste, Amagasaki, se situe aussi dans cette préfecture.

⁹³ Cette série marque le passage de Shiraga de la monochromie à la polychromie, du papier à la toile. Plusieurs de ces tableaux furent expédiés dans des galeries parisiennes par l'intermédiaire de Michel Tapié. Il s'agit donc du premier succès commercial de l'artiste. Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 149.

⁹⁴ Le texte dans sa version complète a été traduit en français pour la première fois en 1978 sous le titre *Au bord de l'eau*. La première version japonaise remonte à 1757.

pour l'honneur⁹⁵. Ming Tiampo avait reconnu dans cet hommage au *Suikoden* la fascination de l'artiste pour le sang et la violence⁹⁶. Au Japon, les cent huit héros du *Suikoden* avaient déjà été l'objet de plusieurs séries d'estampes durant le dix-neuvième siècle⁹⁷. L'une de celles-ci, produite entre 1827 et 1830 par Kuniyoshi Utawaga (1797-1861), avait même lancé une véritable mode pour les tatous recouvrant le corps en entier⁹⁸. Il n'est pas exclu que la série de Shiraga s'inspire davantage de ces estampes que du roman.

Bien que le *Suikoden* ne manque pas d'épisodes sanglants, là n'est pas sa thématique principale. Le roman tire plutôt son originalité et sa force de l'organisation des brigands. Chaque guerrier du clan possède sa propre individualité (démontrée par une profusion de surnoms parfois saugrenus), mais se définit avant tout par son appartenance au groupe⁹⁹. La bande du *Suikoden* présente une structure

⁹⁵ Hirai Shoichi remarque que l'intérêt de Shiraga pour la littérature classique remonte à son enfance : « Il était un enfant introverti qui aimait lire de la littérature chinoise classique comme le *Suikoden* et l'*Histoire des Trois Royaumes* [...] », *op.cit.*, p. 145 (traduction de l'auteur). Notons finalement que les cent huit héros sont divisés en deux groupes : il y a trente-six « étoiles du ciel » et soixante-douze « étoiles de la terre ». Shiraga respecte cette distinction en intitulant ses tableaux (voir figure 3.13).

⁹⁶ Dans la même entrevue accordée à Tiampo, Shiraga aurait mentionné l'influence des *Ei mei ni ju hasshyu-ku*, ou « Vingt-huit versets plébéiens à propos des constellations de figures glorieuses » (Tiampo traduit l'ensemble par « Les vingt-huit tourments des êtres humains »), une collection de *chimidoro-e*, des *ukiyo-e* « ensanglantés ». Ces impressions montrent des épisodes violents de la vie de vingt-huit figures historiques et légendaires. Outre l'ubiquité du sang, on pourrait y lire un attachement supplémentaire de la part de Shiraga aux figures héroïques et légendaires.

⁹⁷ Avant même d'inaugurer sa série de toiles inspirées du *Suikoden*, Shiraga avait écrit un article vantant la « franchise » de ces estampes classiques, « *Suikotekigôhō* » (The Frankness of the suikoden paintings), *Kôbe Shinbun*, (25 avril 1956). Ming Tiampo, *op.cit.*, 2003, p. 257.

⁹⁸ On se souviendra à ce sujet de l'anecdote du « tatou ensanglanté » relatée par Shiraga (voir p. 44).

⁹⁹ Dans ce qui constitue ici une drôle de coïncidence, Ray Falk avait remarqué dès 1957 qu'une œuvre de Shiraga (*Sanbaso ultramoderne*) lui rappelait « le Moyen-Âge et les chevaliers de la Table Ronde du Roi Arthur ou bien le Robin des Bois de la forêt de Sherwood. », « Japanese Innovators : Floating Lanterns Comic Fantasy », *New York Times* (8 décembre 1957), p. D24 (traduction de l'auteur). Les deux exemples choisis par Falk donnent

organisationnelle près de l'idéal communautaire de Shiraga. L'artiste, comme le guerrier, doit pallier ses faiblesses en s'adjoignant les talents de ses semblables. Le clan, deuxième corps de l'artiste ou du guerrier (*voir* p. 60), ne peut par ailleurs exister que par la diversité de ses membres qui, concertés dans une action commune, acquièrent une nouvelle puissance¹⁰⁰.



Figure 3.13 – *Chjikusei Gotenrai* (Tonnerre-fracassant, axe terrestre), Shiraga Kazuo, 1961, huile sur toile, 130 x 162 cm. (Source : *Kazuo Shiraga : Herausgegeben von Manfred de la Motte*, Galerie Georg Nothelfer).

parfaitement le pendant occidental du *Suikoden*. L'allusion à Robin des Bois aurait vraisemblablement plu à Shiraga, car on peut y trouver une organisation analogue à l'utopie communautaire de l'artiste. Comme la bande de Robin des Bois, Gutai évolue en marge des convenances et tire sa légitimité d'action dans l'accomplissement d'un idéal (la liberté dans un cas, la justice dans l'autre).

¹⁰⁰ Il vaut la peine de citer de nouveau Shiraga au sujet de son idéal communautaire : « Arranger aléatoirement le matériau inconscient personnel d'un nombre d'individus leur ferait ressentir plus pleinement leur propre matériau et une action commune pourrait mener à une révélation mutuelle considérable. », Ming Tiampo, *loc.cit.*, non publié, p. 14 (traduction de l'auteur). La citation décrit très bien l'organisation des cent huit héros du *Suikoden*.

La question de la communauté, comme nous l'explique Mishima, n'est pas sans lien avec l'émergence dionysiaque de l'ivresse :

Je compris que c'était seulement dans l'équipe – en partageant la souffrance de l'équipe – que le corps pouvait s'élever à cette hauteur d'existence à laquelle l'individu seul ne pouvait jamais atteindre. Et pour que le corps atteignît ce niveau d'où l'on pouvait apercevoir le divin, il était nécessaire de dissoudre l'individuel. [...] L'équipe doit s'ouvrir à l'idée de la mort : ce qui signifie, naturellement, qu'il faut qu'elle soit une communauté de guerriers...¹⁰¹

Cette citation de l'auteur a trait à son expérience du *mikoshi matsuri*, ou festival des reliques (voir art. 2.2.1). Souvenons-nous de l'empreinte indélébile qu'avait laissé le *danjiri matsuri* dans l'esprit de Shiraga (voir art. 2.2.2). Il y a dans un cas comme dans l'autre, une fois mis de côté l'aspect cathartique de l'événement, une forte dimension communautaire au festival. Les porteurs de reliquaires ainsi que les tireurs de *danjiri* travaillent en équipes de quelques individus. L'action physique communautaire contribue, de l'avis de Mishima, à la dissolution du principe d'individuation. D'abord, l'individu (l'artiste, le samouraï, le hors-la-loi) renie une partie de sa liberté d'action lorsqu'il rejoint le groupe. Ensuite, il se commet tout entier dans l'effort physique — cette soumission de l'esprit au corps fait jaillir l'ivresse, condition première de la création dionysiaque¹⁰².

Avec l'obsession du corps et de l'effort physique vient le culte du héros : « Car le culte du héros est, finalement, le principe fondamental du corps¹⁰³ [...] » Les illustrations de l'héroïsme que sont le *Hagakure*, la légende des quarante-sept rônin et le récit du *Suikoden* accompagnent donc la voie du langage de la chair que suit

¹⁰¹ Mishima Yukio, *op.cit.*, 1993, p. 100.

¹⁰² Rappelons aussi que certaines toiles font allusion à des héros de guerre chinois, une œuvre est même nommée d'après la monture d'un général célèbre (*Sekito*, huile sur toile, 1979, 190 x 130 cm).

¹⁰³ Mishima Yukio, *op.cit.*, 1993, p. 100.

Shiraga. Le héros, qui ressemble davantage au guerrier qu'à l'artiste, possède un vocabulaire qui lui est propre :

À la différence des mots d'un génie, il faut que les mots d'un héros soient choisis comme les plus chargés de majestés et de noblesse d'entre les concepts tout faits. En même temps, plus que tous autres mots, ils constituent un magnifique langage de la chair¹⁰⁴.

Shiraga avait aussi tenté de bannir tout intellectualisme de son art afin de s'exprimer de la manière la plus claire et la plus directe qui soit (*voir* p. 10). Et à ceux qui diraient que l'approche fut déjà explorée par les peintres lettrés hétérodoxes, Mishima de répondre que « les conditions nécessaires pour devenir un héros doivent être à la fois de bannir l'originalité et de rester fidèle à un modèle classique¹⁰⁵. » Non que la quête de Shiraga soit celle du héros — la constatation de Mishima souligne plutôt le basculement de l'œuvre de l'artiste du domaine esthétique vers le champ éthique. Cette transition, perçue plus tôt dans les différentes performances du combat contre la boue, se concrétise chez Shiraga dans la poursuite d'un idéal religieux. Et cette ambivalence entre esthétique et éthique, l'adéquation finale des deux champs, demeure un terrain de prédilection pour la pensée nietzschéenne, laquelle continuera à alimenter notre réflexion.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 93.

CHAPITRE IV

IVRESSES BOUDDHIQUES

Ce n'est pas d'où vous venez qui doit désormais vous faire honneur mais où vous allez! Votre volonté et votre pied qui veulent aller au-delà de vous-mêmes, - voilà qui doit faire votre nouvel honneur!

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*.

4.1 Bouddhisme

4.1.1 Concepts fondamentaux

Disons d'entrée de jeu qu'il serait tâche impossible de rendre compte de toute la complexité du fait bouddhiste, de sa philosophie de l'existence et de son application concrète au sein d'un système religieux, en si peu de pages. Là n'est pas non plus l'objectif du présent chapitre, celui-ci visant plutôt à proposer une réflexion, encore embryonnaire il faut l'admettre, sur quelques-unes des interrelations entre l'œuvre de Shiraga Kazuo, devenu prêtre laïc en 1971¹, et le bouddhisme. Il faudra aussi, par souci de cohérence avec l'édifice théorique construit jusqu'ici, garder à l'esprit l'apport de la philosophie nietzschéenne à l'articulation de la vision artistique de Shiraga et mieux saisir les lieux de rencontre entre l'œuvre du philosophe allemand et la doctrine religieuse orientale. Commençons par le général avant de passer au

¹ Yoshihara Jirô s'éteindra le 10 février de l'année suivante, subitement frappé par une hémorragie cérébrale. Le Groupe Gutai vote pour une dissolution effective à partir du 31 mars 1972. Pendant un an, Shiraga est à la fois prêtre laïc et membre de Gutai.

particulier en nous penchant préalablement sur les principaux concepts sans lesquels il est impossible de comprendre la vision bouddhiste de l'existence².

D'abord propagé par Siddhartha Gautama (c. 624-544) dans le nord de l'Inde au sixième siècle avant notre ère, le bouddhisme compte aujourd'hui tout près d'un demi-milliard d'adeptes localisés un peu partout sur la planète. La doctrine repose sur une triple fondation, les « Trois Joyaux » : le Bouddha, figure de l'Éveil, la Sangha, communauté des adeptes, et le Dharma, ensemble des enseignements (ou *loi naturelle*). C'est donc dans ce dernier que nous retrouvons la plupart des principes fondamentaux du bouddhisme, dont les « quatre nobles vérités ». Ces « vérités » constituent en quelque sorte une généalogie de la souffrance; premièrement, toute vie implique la souffrance³ (*dukkha*); deuxièmement, la souffrance repose dans le désir et l'attachement au monde phénoménal; troisièmement, il est possible de mettre fin à la souffrance; quatrièmement, le moyen d'éradiquer la souffrance est de suivre la « voie médiane » (*majjhima patipada*) et le « noble sentier octuple ». Le *majjhima patipada*, ou « voie médiane », constitue le positionnement du bouddhisme par rapport aux deux pôles d'appréhension philosophique de l'existence : l'ascétisme et l'hédonisme. L'adepte, afin de réaliser l'Éveil, ne doit prêcher excessivement ni l'une ni l'autre des deux attitudes. La position intermédiaire qu'est le *majjhima patipada* amène aussi à considérer l'ascétisme et l'hédonisme comme deux visions extrémistes de l'existence. Quant au « noble sentier octuple », il s'agit de huit recommandations morales et pratiques qui ont trait au comportement spirituel de l'adepte.

Parlons finalement des « trois caractéristiques de l'existence ». Il y a d'abord le « non-soi » (*anatman*) qui dit qu'il n'y a rien, le soi compris, qui ne puisse avoir d'existence indépendante. Cette caractéristique est expliquée par le deuxième attribut de l'existence, l'« impermanence » (*anitya*), qui annonce que le monde phénoménal

² Afin d'alléger le texte, tous les accents des termes sanskrits ont été retirés.

³ Précisément, la naissance, la maladie, la vieillesse et la mort.

n'est que flux, changement, transformation constante. L'existence, du point de vue du bouddhisme, est donc considérée comme une entité fluide plutôt que stable. L'*anitya* confirme l'hypothèse bouddhiste sur la nature de la souffrance. L'insatisfaction (*duhkha*), ou douleur, troisième caractéristique de l'existence, nous indique qu'étant donné l'impermanence inhérente à toute chose, rien ne peut satisfaire l'homme de manière durable et définitive.

Tout l'échafaudage du système philosophique bouddhiste repose fondamentalement dans l'idée de l'*anitya*, qui est elle-même le résultat de la « Production Interdépendante ». Celle-ci dit que tout phénomène est obligatoirement engendré par un autre phénomène; il ne peut donc y avoir de cause unique à l'existence, ni même de solidité au monde matériel, chaque chose étant en relation de dépendance avec une autre. La dissipation du monde phénoménal (*samsara*), est appelée « vacuité⁴ ». S'il n'y a ni « nature propre », ni « nature d'un autre », il n'y a rien qui puisse être doué d'une nature intrinsèque, substantiellement existante⁵. Cette vacuité du monde matériel n'est pourtant pas assimilable à une forme de nihilisme en puissance car elle porte en elle un objectif éminemment positif : celui d'éradiquer la souffrance liée aux attachements. Disons finalement que l'extinction de la souffrance (*nirvana*, par opposition au *samsara*) est le résultat d'un travail spirituel acharné s'échelonnant sur plusieurs vies⁶.

⁴ Cette compréhension de la vacuité comme résultat logique de l'interdépendance s'appuie sur la pensée de Nagarjuna. Harvey écrit : « En fait, Nagarjuna assimile la vacuité au principe de Production Interdépendante; car c'est l'aboutissement logique de ce raisonnement. La vacuité est donc une qualité adjectivale du *dharma* et non une substance qui les compose. Ce n'est ni une chose ni le néant ; elle exprime plutôt l'impossibilité pour la réalité d'être ultimement cernée par des concepts », Peter Harvey, *Le bouddhisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 128

⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁶ Car, rappelons-le, le bouddhisme croit en la transmigration de l'âme après la mort physique.

4.1.2 Le Mahayana et l'idéal du bodhisattva

Le Mahayana (« Grand Véhicule ») est l'un des trois « véhicules », ou corps doctrinal, composant le bouddhisme, étant d'abord précédé par le Theravada (Doctrine des Anciens) puis suivi par le Vajrayana (Véhicule du Diamant). Les contributions du Mahayana au bouddhisme se situent principalement au niveau de la logique philosophique et de l'éthique. Le Mahayana se définit d'abord par une plus grande emphase sur le *majjhima patipada* qui, sous Nagarjuna⁷ (c. 150-250), se transforme en *madhyamaka* (Voie du Milieu), dont l'école est fondée au deuxième siècle de notre ère. Le *madhyamaka*, par son relativisme presque absolu, tente de saborder la métaphysique spéculative, car Nagarjuna affirme que la vérité n'existe ni dans le nihilisme (rien n'a d'existence propre), ni dans l'éternalisme (toute chose possède une existence durable).

Les spéculations de ce dernier l'amènent par ailleurs à formuler l'hypothèse de l'emboîtement des deux réalités que sont *samsara* et *nirvana*. Cette idée est rendue possible par une affirmation soutenue de la vacuité, mot qui « exprime l'impossibilité pour la réalité d'être ultimement cernée par des concepts⁸. » *Samsara* et *nirvana*, en tant que concepts, ne possèdent donc pas de réalité tangible et définissable. De plus, Nagarjuna constate, en reprenant l'idée de l'interdépendance, que l'une des deux notions ne peut exister sans l'autre — *samsara* et *nirvana* sont donc les deux revers d'une même médaille. Par conséquent, il est possible d'atteindre l'Éveil dans le *samsara*, monde phénoménal. Le Mahayana, dans la perspective éthique, voit l'avènement de l'idée de *tathagatagarbha*, ou « nature-de-bouddha ». Selon le *tathagatagarbha*, chaque être porterait en lui le germe de la « bouddhité », conséquemment chaque être serait ontologiquement lié à une essence commune et

⁷ Philosophe et écrivain bouddhiste, il fut le premier penseur important du bouddhisme à utiliser le sanskrit (et non le pâli), dans ses écrits. Son œuvre majeure est le *Prajnanamulamadhyamakakarika* (« Les stances-racines de la Voie du Milieu »).

⁸ Peter Harvey, *op.cit.*, p. 128.

suprême⁹. Hormis les implications philosophiques du concept, celui-ci possède un impact concret en ce qu'il donne la possibilité aux laïcs de connaître l'Éveil, ce qui n'est pas admis au sein du Theravada. L'éthique mahayaniste comporte aussi une importante dimension sociale, confirmée par l'idéal du *bodhisattva* (de *sattva*, être, et *bodhi*, éveil)¹⁰. Le vœu de *bodhisattva* que peut prendre l'adepte mahayaniste complexifie l'objectif spirituel du bouddhisme originel : arrivé aux portes de l'Éveil complet, le *bodhisattva* retardera volontairement son entrée dans le *nirvana* afin de sauver tous les êtres. La libération personnelle étant perçue comme un acte égoïste¹¹, le *bodhisattva* fait de la compassion universelle sa seule raison d'être, son seul attachement au monde phénoménal.

L'idéal du *bodhisattva* s'inscrit tout à fait dans la démarche artistique de Shiraga. D'une part, on peut y retrouver un engagement personnel envers la communauté qui caractérisait bien l'approche de l'artiste à la question de l'individu : il avait déclaré en 1956, dans un article intitulé « *Kotai no kakuritsu* » (La Formation de l'individu), que l'individu avait la charge de son propre développement spirituel, celui-ci devant mener à la création d'une société meilleure¹². Nous pouvons remarquer que la figure du *bodhisattva* présente certains éléments du culte du héros qui, comme nous l'avons vu, habite l'œuvre de Shiraga (voir 3.3.5).

⁹ Il faut toutefois se garder d'y voir un nivellement du type de celui que l'on retrouve dans « l'égalité de tous devant Dieu » du christianisme, car le *tathagatagarbha* admet une croissance spirituelle de la part de l'adepte. Il y a donc une égalité ontologique de tous les êtres, mais différentes variations dans les degrés de réalisation spirituelle.

¹⁰ L'idéal du *bodhisattva* est aussi présent dans le Vajrayana. Bien que rien ne nous permette pour l'instant d'affirmer que Shiraga ait emprunté le sentier du *bodhisattva*, il représente l'idéal absolu vers lequel tendent les principales pratiques bouddhistes mahayanistes.

¹¹ Le Theravada, prônant l'idéal de l'*arhat*, dira plutôt qu'il est plus efficace que chaque être se dévoue à son propre Salut.

¹² Shiraga Kazuo, *loc.cit.*, 1956, p. 6 ; cité dans Barbara Bertozzi et Klaus Wolbert (dir.), *op.cit.*, p. 372-376.

Il y a dans l'idée du *bodhisattva* comme dans la figure guerrière héroïque un sacrifice du soi, un enchaînement à la cause, en vue de l'accomplissement d'un idéal. Mais la voie bouddhiste que suit Shiraga est-elle vraiment caractérisée par le développement d'un « langage de la chair », celui-ci étant, de l'avis de Mishima, le langage du héros¹³?

Ce que je veux faire comprendre, c'est que le retour de l'artiste olfactif à la nature physique de la peinture s'est fait dans une atmosphère saturée de théories artistiques et d'histoire de l'art (et qu'il connaît cette histoire) : en réalité, il rejette, d'une manière qui reste artistique, tout un corpus d'assertions et d'attitudes concernant les objets d'art. Il me semble que le retour au *matériau pictural comme art* est une entreprise d'inspiration plutôt bouddhiste. [...] Le monde du Samsara s'oppose au monde du Nirvana, et on nous dit que le monde lui-même doit être nié. Mais dans la doctrine supérieure du bouddhisme radical — la doctrine du soutra du Diamant —, l'opposition entre le Samsara et le Nirvana s'effondre : le monde ne doit pas être nié en faveur d'un monde supérieur, mais doit acquérir lui-même les qualités de ce dernier.

Arthur C. Danto, *La transfiguration du banal*.

4.1.3 Le Vajrayana et la voie du corps

Le Vajrayana, ou « Véhicule du Diamant¹⁴ », est le troisième véhicule majeur du bouddhisme, et celui avec lequel les pratiques religieuse et artistique de Shiraga entretiennent le plus d'affinités. Le Vajrayana est d'abord caractérisé par l'apparition de méthodes tantriques dans la pratique, ce qui en fait un bouddhisme de type

¹³ Mishima Yukio, *op.cit.*, 1993, p. 93.

¹⁴ « Vajra » peut aussi être traduit par « foudre », ce qui pourrait représenter la volonté de pulvériser l'ignorance et d'atteindre l'Éveil de la manière la plus rapide qui soit.

ésotérique¹⁵. Le tantrisme représente un chemin rapide optant souvent de faire violence à l'adepte afin de provoquer l'Éveil. L'adepte du tantrisme n'hésitera pas à faire appel à certaines des forces obscures de l'univers pour atteindre ses objectifs spirituels, ce qui signifie, selon la terminologie bouddhiste, que les désirs seront transformés en adjuvants. La fin, — l'accomplissement du vœu de *bodhisattva* et l'éradication universelle de la souffrance —, justifie les moyens et les conventions morales ne doivent en aucun lieu constituer un obstacle à l'épanouissement de l'esprit.

C'est donc par l'abolition de toute barrière à l'Éveil que se définit le tantrisme. Si un obstacle ne peut être contourné, il doit être transformé, ou *ennobli*, comme le souligne ici John Blofeld¹⁶ (1913-1987) : « Les obstacles sont transmués en instruments pour fournir le prodigieux élan nécessaire¹⁷. » C'est d'ailleurs cette affirmation des désirs et des pulsions humaines qui fascine Shiraga :

Lorsque je me suis engagé dans la foi bouddhique, au bouddhisme Zen qui par la méditation conduit au nirvana, j'ai préféré le bouddhisme tantrique en ce qu'il libère le monde intérieur de l'homme jusque dans ses tréfonds. [...] Le bouddhisme tantrique en libérant l'énergie potentielle de l'homme, exerce sur lui une action, et développe ses dons. Je n'ai pas pour ma part la capacité d'atteindre à ses arcanes. Cependant, à travers la méthode de peinture avec les pieds, je crois être parvenu à un état qui en est très proche¹⁸.

¹⁵ Le tantrisme se présente comme une voie spirituelle pratique s'adjoignant presque toujours le concours d'une métaphysique religieuse, qu'elle soit hindouiste ou bouddhiste. Bien qu'on ne puisse rejeter en bloc le caractère évolutif du courant tantrique, il est difficile de le démontrer en détail considérant la nature « secrète » de la transmission de son enseignement. Il reste que les principaux *tantras* (livres sacrés ésotériques) furent rédigés en Inde et au Tibet entre les dixième et quinzième siècle de notre ère. C'est d'ailleurs au Tibet que le bouddhisme tantrique s'épanouit. Sa pratique s'étendra graduellement en Chine, puis au Japon.

¹⁶ Spécialiste anglais de la pensée et des religions asiatiques. Il a reçu les enseignements du Ch'an et du Vajrayana.

¹⁷ John Blofeld, *Le bouddhisme tantrique du Tibet*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 26.

¹⁸ Shiraga Kazuo, « Le dieu Fudô et ma peinture ». In *Kazuo Shiraga*, Toulouse, ARPAP, 1993, par. 5.

La libération, dans le bouddhisme ésotérique, passe par les désirs et donc par la voie du corps. Si, dans sa pratique artistique, le corps est l'outil de travail de Shiraga (fig. 4.1), il est dans sa pratique religieuse le véhicule par lequel s'exprime l'esprit divin. Le corps est le berceau de l'esprit qui ne peut s'extérioriser que par lui (*voir* p. 23).



Figure 4.1 – Shiraga étend l'huile sur la toile. Non datée, début des années quatre-vingt-dix. (Source : *Kazuo Shiraga : Herausgegeben von Manfred de la Motte*, Galerie Georg Nothelfer, 1992).

Prenons un exemple de désir ou d'attachement qui, d'ordinaire néfaste, peut être transmuté en moyen d'atteindre l'Éveil : l'alcool, ou autres substances narcotiques. Si celui-ci est normalement considéré comme élément déclencheur d'un état illusoire affectant les capacités de méditation de l'adepte, il peut, dans le cadre de certaines pratiques tantriques marginales, représenter un outil d'une grande importance. La raison en est simple : la boisson alcoolisée, en créant l'extase éthylique, favorise l'évanouissement de l'ego de l'adepte¹⁹. Cette perte du soi, nous le verrons plus tard avec l'exemple plus concret du rituel de visualisation (*voir* art. 4.3.2), est l'une des constantes tantriques et constitue incidemment la première conséquence de l'ivresse dionysiaque conceptualisée par Nietzsche.

4.1.4 L'École Tendai

Hirai Shoichi raconte les circonstances de l'entrée de Shiraga au temple Enryaku (延暦寺), sur le mont Hiei, de l'École Tendai (天台宗) :

À un moment de sa vie, Shiraga s'était acheté une carabine et était devenu un chasseur, percevant ceci comme une occupation toute masculine. En chassant près de la rivière Ina et dans les montagnes Sanda, toutefois, il devint intrigué par les colonnes de pierre votives et les images bouddhistes qu'il y trouvait et, éventuellement, il entreprit une recherche plus approfondie du bouddhisme ésotérique. En 1970, il visita le mont Hiei pour recevoir un enseignement plus élaboré et il rencontra par hasard l'abbé Yamada Eitai. Sur la suggestion de ce dernier, il devint prêtre laïc l'année suivante en prit le nom cérémoniel de Sodō²⁰.

¹⁹ Jean Varenne, dans un langage près de celui de Nietzsche, nous rappelle que « l'ivresse permet à l'individu de se dépasser, au moins pour un moment, et de faire des gestes qu'il n'oserait pas en temps normal. », Jean Varenne, *Le tantrisme*, Paris, Culture, Art, Loisir, 1977, p. 67.

²⁰ Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 150 (traduction de l'auteur). À propos de Yamada (1895-1994) : il fut le deux cent cinquante-troisième *zasu* (abbé) de l'École Tendai. Comme l'explique Stephen Covell, sa conception de la pratique religieuse est très proche de l'idéal communautaire de Shiraga : « Cependant, réitérant sa préférence pour le Salut par rapport à la

L'École Tendai fut fondée en Chine par Chih'i (538-597) au sixième siècle dans les alentours du mont T'ien-T'ai, d'où elle tient son nom. Son texte de base est le *Sutra du Lotus*, texte qui enseigne que Siddharta Gautama, le bouddha historique, était en réalité une manifestation du Bouddha éternel. L'objectif premier du T'ien-T'ai est de classer le bouddhisme selon périodes, méthodes et types d'enseignement (il y a par exemple les enseignements vulgaire, commun, général, spécial, secret et exalté)²¹. Les pratiquants du T'ien-T'ai croient en effet que le Bouddha historique aurait promulgué deux enseignements différents; il aurait d'abord émis une doctrine générale, facile d'accès, pour un public large, puis une pensée particulière destinée aux seuls initiés capables d'en saisir la subtilité. L'adepte du T'ien-T'ai doit suivre le premier enseignement avant d'entreprendre le deuxième²². Importée au Japon au milieu du huitième siècle par Jianzhen (688-763), l'École se transformera en prenant le nom de Tendai et en s'adjoignant des éléments du Zen, du *mikkyô* ésotérique et du *vinaya* (corpus de textes bouddhiques relatifs aux pratiques de la communauté monastique). Les pratiques ésotériques, ou *mikkyô*, se trouvent à la toute fin de l'apprentissage.

perfection individuelle, Yamada insistait que, pour Saichô, le soi était entendu comme existant en tant que partie d'une toile de relations humaines. Cela signifie que la perfection du soi ne peut être comprise que dans le contexte élargi de la société dans laquelle vit l'individu. », « 'To Forget the Self and to Serve Others' », *Dharma World*, (octobre-décembre 2006), par. 13, (traduction de l'auteur).

²¹ Kenneth Chen, *Buddhism in China*, Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 303-310. « (Le Tendai) recommande à la fois l'étude, l'ascèse, la dévotion et, jusqu'à un certain point, les pratiques ésotériques. Il enseigne une méthode de méditation appelée *shikan*, « cessation (des troubles) et introspection », que l'on n'a pas manqué de comparer à celle du Zen [...] », Bernard Frank, *Amour, colère, couleur*, Paris, Collège de France, 2000, p. 52 (traduction de l'auteur).

²² Jean-Noël Robert synthétise cette idée d'enseignement à deux volets : « Le Tendai japonais, nous venons de le voir, s'est attaché à démontrer l'équivalence des deux doctrines, qui diffèrent seulement, selon Saichô, par les êtres à qui elles sont destinées. C'est ainsi que le stade ultime de la doctrine parfaite du Tendai est tenu pour identique à celui de l'ésotérisme [...] », *Les doctrines de l'école japonaise Tendai au début du IXe siècle*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 1990, p. 23.

Il est légitime de se demander pourquoi Shiraga n'a pas rejoint les rangs du Shingon (真言), secte purement ésotérique, si son intérêt pour le bouddhisme résidait précisément dans les pratiques inspirées du tantrisme. Une hypothèse s'impose : le caractère démocratique du Tendai qui, avec ses divers niveaux d'enseignement, permet à tous et chacun d'y trouver son compte, s'accorde mieux avec le caractère de Shiraga. Le peintre avait d'ailleurs écrit : « L'expression ne devrait pas être limitée à aux certaines personnes qualifiées²³. »

Mentionnons finalement le *Sennichi kaihô gyô*, ou « marathon de mille jours ». Cette pratique est spécifique à un sous-groupe du Tendai²⁴ (les *gyôja*, 行者, « ceux qui vont »). Comme son nom l'indique, l'événement est une épreuve physique de longue durée (le marathon s'étend sur sept années²⁵). Après avoir complété l'épreuve de course, le moine entame un jeûne complet d'une semaine. L'objectif du *Sennichi kaihô gyô* est de tester les limites physiques et mentales du moine. Ce dernier côtoie la mort durant l'épreuve : on dit que quiconque entreprend la course doit prendre avec

²³ Shiraga Kazuo, *loc.cit.*, 1956, p. 6 ; cité dans Joan Kee, *loc.cit.*, p. 126 (traduction de l'auteur). La citation s'applique d'abord aux activités du Groupe Gutai : les membres du groupe souhaitaient en effet démocratiser la pratique artistique en affranchissant l'art de ses formes traditionnelles. Cette caractéristique de Gutai apparaît dans les fréquentes collaborations avec *Kirin*, magazine spécialisé dans l'art des enfants, et aussi dans les postes d'éducateurs qu'assumèrent plusieurs membres du groupe. La démocratisation de l'expression artistique est une constante de l'art d'après-guerre, comme en fait foi cet extrait du manifeste du groupe COBRA publié en 1948 : « Ce qui ne veut pas dire, cependant, que l'expression de tous les êtres aura la même valeur, mais que tout être humain aura la possibilité de s'exprimer. », Constant Nieuwenhuys, *loc.cit.* ; cité dans Willemijn Stokvis, *op.cit.*, p. 30. Les paroles de Shiraga peuvent aussi marquer sa préférence pour une école bouddhiste préconisant une approche flexible et personnalisée de la doctrine.

²⁴ Il serait donc étonnant que Shiraga ait pris part à la course.

²⁵ Les trois cents premiers jours du pèlerinage, le moine doit courir quarante kilomètres quotidiennement, s'arrêtant ponctuellement à des temples et sanctuaires pour prier. Durant l'avant-dernière année, il court soixante kilomètres à cent reprises. Finalement, pour la dernière année, le moine parcourt la distance de quatre-vingt-quatre kilomètres pendant cent jours consécutifs. Pour une meilleure description du *Sennichi kaihô gyô*, consulter John Stevens et Tadashi Namba, *The Marathon Monks of Mount Hiei*, Boston, Shambhala Publications, 1988, 158 p.

lui une corde et un couteau afin de s'enlever la vie advenant l'échec²⁶. L'exemple de ces « athlètes spirituels » démontre l'emphase du bouddhisme ésotérique sur le corps, un point que Shiraga aura certainement relié à sa propre pratique artistique.

L'art et rien que l'art! C'est lui seul qui rend possible la vie, c'est la grande tentation qui entraîne à vivre, le grand stimulant qui pousse à vivre. L'art, seule force antagoniste supérieure à toute négation de la vie, l'art, l'antichristianisme, l'antibouddhisme, l'antinihilisme *par excellence*.

Nietzsche, *Fragments posthumes*.

4.2 Nietzsche et le bouddhisme

4.2.1 Surpassement dionysiaque du nihilisme

Nietzsche déclare que l'art constitue « l'antibouddhisme *par excellence*²⁷. » Le raccordement de la pensée nietzschéenne et du bouddhisme, après une telle affirmation, semble irréalisable. Mais comment expliquer l'attitude de l'auteur Sôseki Natsume (1867-1916) qui, annotant une version anglaise d'*Ainsi parlait*

²⁶ Le format du présent texte ne permet pas de s'attarder sur une idée qu'il aurait pourtant été extrêmement intéressant de développer : la mort. C'est une fois de plus Mishima qui aurait pu guider une réflexion sur ce sujet. Rappelons-nous que l'auteur, imbibé d'un nihilisme inspiré par Nietzsche, était fasciné par la figure héroïque du samouraï (voir art. 3.3.5). Ce dernier, comme le moine *gyôja*, doit se suicider s'il faillit à sa tâche. Mishima avait aussi dit : « L'équipe doit s'ouvrir à l'idée de la mort : ce qui signifie, naturellement, qu'il faut qu'elle soit une communauté de guerriers... », Mishima Yukio, *op.cit.*, 1993, p. 100. Le lien entre la « communauté de guerriers » et le bouddhisme japonais passe par le *sôhei* (僧兵), ou « moine-soldat ». La plupart des temples bouddhistes d'importance pouvaient en effet compter, durant la première moitié du second millénaire, sur des milices de moines armés. Ceux-ci étaient utilisés afin de préserver l'autonomie politique du temple ainsi que pour assurer une sécurité dans un climat de rivalité entre temples. Incidemment, le temple d'Enryaku était souvent le principal acteur de ces querelles.

²⁷ Nietzsche, *Fragments posthumes*, automne 1869 – printemps 1872, frag. 11 (1), p. 423 ; cité dans Mathieu Kessler, *op.cit.*, 1999, p. 8.

Zarathoustra, écrivait : « Ceci est oriental. Étrange de trouver une telle idée dans les écrits d'un Européen²⁸. » Ou bien ce commentaire d'Anesaki Masaharu : « Même si Nietzsche lui-même n'était pas très enthousiaste à propos du bouddhisme, on pourrait dire que dans l'idéal du Surhomme, il s'est approché de l'idéal du Bouddha²⁹. » Mais surtout : comment est-il possible qu'un peintre ayant modelé (consciemment ou non) sa théorie artistique sur celle de Nietzsche déplace sans heurts sa pratique dans un contexte bouddhiste ?

C'est finalement Nishitani Keiji qui détecte la source précise du lien de Nietzsche et du bouddhisme :

Ce n'était pas dans sa vision nihiliste du bouddhisme, mais dans des idées comme l'*amor fati* et le surpasement dionysiaque du nihilisme que Nietzsche se rapprocha le plus du bouddhisme, et spécialement du Mahayana³⁰.

Mais le philosophe n'aurait pu percevoir cette affinité du Mahayana et de sa propre pensée, précisément parce qu'il ne connaissait le bouddhisme que par le Theravada³¹. Comme l'a noté Nishitani, Nietzsche avait choisi de voir dans le bouddhisme une religion du nihilisme, remplaçant la divinité par un culte du néant et une aspiration au Vide absolu et, la pensée de Nietzsche se dressant finalement contre le nihilisme, le

²⁸ Graham Parkes, *op.cit.*, p. 191 (traduction de l'auteur).

²⁹ Anesaki Masaharu, « *Niche shishô no yunyû to bukkyû* » (La réception de la pensée de Nietzsche en relation avec le bouddhisme), 1898 ; cité dans Hans-Joachim Becker, *op.cit.*, p. 47 (traduction de l'auteur). Graham Parkes relève aussi qu'« il (Anesaki Masaharu / Chôfu) croit que Schopenhauer lui-même en est venu à réaliser qu'il y avait des failles dans sa notion du nirvana comme extinction de la volonté, et suggère que cette idée correspond à l'idée d'« allégresse dans la dissolution du Je » (*muga-jakumetsu*) du bouddhisme primitif ; ce que devait faire Schopenhauer était d'avancer jusqu'à l'idée mahayaniste d'« existence prolongée du grand Je » (*daiga-kyûjû*). Chôfu rajoute que ce développement fut réalisé une génération plus tard dans la philosophie de Nietzsche. », Graham Parkes, *op.cit.*, p. 188 (traduction de l'auteur).

³⁰ Nishitani Keiji, *The Self-Overcoming of Nihilism*, 1949 ; cité dans Graham Parkes, *op.cit.*, p. 13 (traduction de l'auteur).

³¹ Graham Parkes, *op.cit.*, p. 14.

bouddhisme s'était *de facto* retrouvé en position antagoniste³². Le bouddhisme du Mahayana, nous l'avons vu, ne prône cependant pas cette vision de l'existence; le « Grand Véhicule » adopte la « voie médiane » qui, entre éternalisme et nihilisme, tend à éviter la spéculation métaphysique³³. Le Mahayana et Nietzsche font tous deux du nihilisme une étape transitoire devant être surpassée, ce qu'illustre l'expérience du maître Ch'an (Zen) Ch'ing Yuan (660-740) :

Avant d'étudier le Zen pendant trente ans, je voyais les montagnes comme des montagnes et les rivières comme des rivières. Lorsque j'eus acquis une connaissance plus intime, j'en arrivai au point où je ne voyais plus les montagnes comme des montagnes et les rivières n'étaient plus des rivières. Mais maintenant que je possède la substance, mon esprit s'est détendu. Je perçois de nouveau les montagnes comme des montagnes, et les rivières sont aussi redevenues des rivières³⁴.

Les attitudes bouddhiste et nietzschéenne concordent sur la question de l'approche à la métaphysique et la recherche d'une notion de vérité absolue et transcendante. Si Nietzsche reconnaît, du point de vue historique, l'héroïsme d'un esprit scientifique se dressant contre l'autorité morale autoproclamée de l'Église, il remet toutefois en cause son culte d'une prétendue objectivité :

³² Le Bouddha historique aurait pourtant enseigné la nécessité de dépasser le nihilisme : « Puis il ajouta cette exhortation qui apparaît comme une négation d'un quelconque abandon au fatalisme et l'envers de ce pessimisme qui imprègne la vision bouddhique du monde : « Luttez sans relâche ». », Guy Rachet, *Vie du Bouddha : Extraits du Lalitâvistara*, Paris, J'ai Lu, 2004, p. 18.

³³ Nietzsche, à l'instar du bouddhisme, souligne le caractère impermanent de l'existence. Georges Goedert de préciser : « Le monde est un perpétuel devenir. Il ne faut pas concevoir l'être comme un étant, c'est-à-dire comme une réalité stable et durable. Tout est constamment soumis au changement. Nietzsche prend à son compte l'interprétation d'Héraclite par Aristote. », *op.cit.*, p. 57.

³⁴ Ch'ing Yuan ; cité dans Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace : A Philosophy of Art*, Harvard, Harvard University Press, 1983, p. 134 (traduction de l'auteur).

[...] il ne sera possible d'espérer une renaissance de la tragédie que du jour où l'esprit scientifique aura atteint ses limites et où, la preuve en étant administrée, sa prétention à une validité universelle sera anéantie³⁵.

Ce *gai savoir* caractérise aussi la position bouddhiste. Bien que ce point de vue soit unanimement admis, le Zen japonais en constitue peut-être la manifestation la plus saisissante, comme en témoigne ici Philip Kapleau³⁶ (1912-2004) :

Lorsque vous vous appuyez sur des concepts philosophiques, des convictions religieuses, des idées ou des théories, quelles qu'elles soient, vous êtes, vous aussi, des fantômes, car inévitablement vous êtes prisonnier d'eux. C'est seulement lorsque votre esprit est libre de telles abstractions que vous êtes vraiment libres et indépendants³⁷.

Les concepts et les théories philosophiques ou scientifiques mènent dans le bouddhisme à une « forme subtile d'attachement intellectuel³⁸ », à l'impression d'avoir saisi la vraie nature de la réalité. L'esprit libre, chez Nietzsche, affirme lui aussi le côté contradictoire et dynamique, inconnaissable, de l'existence — c'est ce que le philosophe nomme « sagesse tragique ». S'il y a déjà ici un raccordement des points de vue mahayaniste et nietzschéen, c'est surtout dans le Vajrayana et son affirmation du corps que l'affinité des deux philosophies devient limpide. Les pratiques ésotériques, certaines visant à dissiper l'ego de l'adepte dans une ivresse divine, correspondent clairement au projet nietzschéen de dépassement dionysiaque du nihilisme. L'approche à l'existence du Vajrayana, comme celle de Nietzsche, est fondamentalement physiologique (plutôt que métaphysique). Le bouddhisme ésotérique, en délaissant partiellement les pratiques ascétiques, affirme la primauté du corps — c'est par le corps, dans ce monde-ci, le *samsara*, que l'adepte peut atteindre

³⁵ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *op.cit.*, 1994, p. 103.

³⁶ Professeur de bouddhisme Zen de tradition Sanbo Kyodan, Philip Kapleau crée en 1965 le Rochester Zen Center, premier temple Zen des États-Unis.

³⁷ Philip Kapleau, *Les trois piliers du Zen*, Paris, Éditions Stock, 1980 [1965], p. 92.

³⁸ Peter Harvey, *op.cit.*, p. 125.

la béatitude. Ce message sera repris par le Zarathoustra de Nietzsche à propos des contempteurs du corps :

Ils se croyaient désormais délivrés de ce corps et de cette terre, ces ingrats. Et pourtant à qui devaient-ils le sursaut et la félicité de leur délivrance? À leur corps et à cette terre³⁹.

Et Zarathoustra de rajouter, cette fois dans un discours empreint de connotations bouddhistes : « Mais celui qui est éveillé, celui qui sait, dit : « Je suis corps de part en part, et rien hors cela ; et l'âme n'est qu'un mot pour quelque chose qui appartient au corps⁴⁰. »

À la fin, toutes tes passions sont devenues des vertus et tous tes démons des anges.

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*.

4.2.2 Transcender bien et mal

L'investigation philosophique de Nietzsche le conduit à se pencher sur la question de la morale. Il en vient à considérer les valeurs communément admises comme un système artificiel allant à l'encontre de la loi naturelle. Nietzsche formule donc le projet de « transvaluation des valeurs », c'est-à-dire un retournement complet de la morale judéo-chrétienne qui, plutôt qu'être tournée vers un *ailleurs*, doit permettre la réalisation de l'homme dans l'*ici*. La transvaluation nietzschéenne des valeurs consiste à penser *par-delà bien et mal* :

³⁹ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *op.cit.*, 1996, p. 47.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 48. Christian Globensky effectue une comparaison très intéressante des figures de Nietzsche, Zarathoustra et Bouddha dans Christian Globensky, *op.cit.*, 2004.

C'est seulement en dépassant la morale à travers l'adoption d'une philosophie par-delà bien et mal, par-delà l'éternel dualisme entre le bien et le mal, entre le corps et l'esprit, dualisme qui caractérise la vision transcendante du monde, qu'on sera capable de restaurer l'innocence du devenir, c'est-à-dire de vivre en harmonie avec la nature, affirmer la vie de façon panthéiste, *dans* ce monde et dans le *présent*, vivre *pour* ce monde et ce présent⁴¹ [...]

Le Vajrayana, comme Nietzsche, évacue le carcan créé par l'édification de systèmes moraux afin de favoriser l'atteinte d'un idéal dépendant ultimement du monde phénoménal. Maintenant, en quoi cette approche à la morale de Nietzsche et du bouddhisme ésotérique est-elle utile à la compréhension de l'œuvre de Shiraga Kazuo? Le peintre avait clamé que ses « puissantes passions » étaient la source de l'énergie dans ses peintures⁴². Affirmation pour le moins étonnante pour qui assimile, à tort, toute forme de bouddhisme à un ascétisme nihiliste fondé sur une morale entièrement centrée sur l'anéantissement du soi.

« Ce qu'on ne peut vaincre, dit le Vajrayana, il faut l'ennoblir, ou à défaut y céder selon des méthodes spéciales⁴³. » Shiraga ne met donc pas ses passions de côté, il en fait la thématique même de ses toiles. Germain Viatte remarque d'ailleurs que, dans ses titres⁴⁴, l'artiste associe « l'évocation des pulsions instinctives à ses tableaux⁴⁵. » Les toiles de Shiraga sont des manifestations pures — non symbolisées — de ses passions et désirs. John Blofeld explique ensuite qu'ennoblir « signifie transférer la force du désir sur un objet identifié avec le but de la Libération⁴⁶. » Shiraga imprime donc son désir et son pathos sur la toile afin de s'en affranchir. Le désir, considéré

⁴¹ Abir Taha, *op.cit.*, p. 55

⁴² David Kung, *op.cit.*, p. 109.

⁴³ John Blofeld, *op.cit.*, p. 81.

⁴⁴ Durant les premières années de la « période bouddhiste » de Shiraga, les titres des œuvres font clairement référence à certaines thématiques bouddhistes. Le modèle religieux prend violemment possession du contenu artistique de l'œuvre. Shiraga revient cependant aux sources de sa technique vers 1978. Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 150.

⁴⁵ Germain Viatte, *op.cit.*, 1993, l. 126-127.

⁴⁶ John Blofeld, *op.cit.*, p. 81.

comme une souillure dans les autres formes de bouddhisme, devient dans le Vajrayana l'instrument même de la libération; tout comme chez Nietzsche c'est autour du corps, source de toutes les tentations dans la morale judéo-chrétienne, que doivent s'articuler les nouvelles valeurs.

Apprendre la Voie du Bouddha, c'est apprendre le soi.
Apprendre le soi, c'est oublier le soi. Oublier le soi,
c'est être illuminé par toute chose. Être illuminé par
toute chose, c'est libérer son propre corps-esprit ainsi
que les autres corps-esprits de l'asservissement du petit
« Je ».

Dôgen, *Shôbôgenzo*.

4.3 Irruption du génériquement humain et nature-de-Bouddha

4.3.1 L'autohypnose et la rupture du *principium individuationis*

Nous avons vu que l'ivresse dionysiaque, chez Nietzsche, provoque la dispersion du *principium individuationis*, ou principe d'individuation — l'homme ne se perçoit plus comme une entité distincte de la nature et l'esprit s'incline devant la logique du corps (voir art. 2.1.3). Nietzsche écrit que dans cet état « [...] le subjectif disparaît devant l'irruption de la puissance du génériquement humain, voire de l'universellement naturel⁴⁷. » La frontière de l'individuation s'étant dissipée, l'homme ne peut plus se percevoir comme une entité différente du monde. L'être ne se dissout donc pas en un inéluctable néant, il se fond entièrement dans une action humaine dynamique, — impermanente —, et dépersonnalisée. Cet état est essentiel, selon Nietzsche, à la création d'un art dionysiaque, donc non plastique et non mimétique.

⁴⁷ Friedrich Wilhelm Nietzsche, « La vision dionysiaque du monde ». In *La naissance de la tragédie*, *op.cit.*, 1994, p. 290.

Ceci s'inscrit tout à fait dans l'esprit bouddhiste qui, quel que soit le véhicule, vise « à la fin de l'illusion de l'ego et à la réalisation d'un état d'unité transcendant le « je » et « autre »⁴⁸. » Chaque être, dans le bouddhisme Mahayana et Vajrayana, possède de manière intrinsèque la nature-de-Bouddha, le *tathagatagarbha*. Dans le tantrisme, les ivresses éthyliques et les états de transe divins permettent à l'esprit de réaliser cet état⁴⁹. Paul Audi, expliquant l'apparition de la forme dans l'état d'ivresse, écrit :

On pourrait dire aussi : la forme a ceci de particulier qu'il lui appartient d'être créée dans une sorte d'hypnose, ou de quasi-hypnose, dans cet espèce d'« état physiologique » ou le *moi* de l'artiste se sent *dépossédé de lui-même*, de sa volonté consciente, de son ordinaire lucidité (cette dépossession de soi pouvant même parfois aller jusqu'à une perte complète d'identité)⁵⁰.

Shiraga a lui-même recours à ces techniques induisant l'état d'hypnose (fig. 4.2) :

Il est possible d'atteindre l'autohypnose beaucoup plus facilement en vénérant des objets matériels et on peut obtenir de très bons résultats en s'hypnotisant soi-même, car quelque chose surgit de l'inconscient. L'état de transe permet de créer des choses excellentes en peinture et peut mener à la réalisation de chefs-d'œuvre⁵¹.

Ces techniques de dissolution de l'ego sont l'un des points centraux du *mikkyô* (enseignement ésotérique) par ailleurs pratiqué par l'artiste. L'autohypnose vise à réduire la part intentionnelle de l'action — « quelque chose surgit de l'inconscient », mais l'hypnose dégage avant tout le corps de l'emprise du *principium*

⁴⁸ John Blofeld, *op.cit.*, p. 25.

⁴⁹ « Le bouddhisme ésotérique tente de découvrir les secrets de l'univers par la création d'un état s'approchant de la transe. Shiraga a probablement détecté le lien entre l'état atteint en suivant le rituel bouddhique et l'état mental transcendant dans lequel il se met afin de réaliser ses toiles gestuelles. », Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 150 (traduction de l'auteur).

⁵⁰ Paul Audi, *op.cit.*, p. 118.

⁵¹ Jean-Hubert Martin (dir.), *op.cit.*, p. 92 (traduction de l'auteur).

*individuationis*⁵². Cet état particulier d'ivresse est obtenu par la concentration sur un objet matériel⁵³. Mais un autre état de transe peut être déclenché par le rituel de visualisation.



Figure 4.2 – Shiraga Kazuo dans son atelier, 1992. (Source : *Kazuo Shiraga : Herausgegeben von Manfred de la Motte*, Galerie Georg Nothelfer, 1992)

⁵² L'art dionysiaque, créé dans l'ivresse, apparaît comme l'irruption d'un fait « universellement naturel ». Voilà probablement la raison pourquoi Antonio Saura décrit ainsi la technique de Shiraga : « L'œuvre [...] apparaît soudainement comme le fruit d'une révélation, d'un projet d'ensemble, et il surprenant, en tout cas, de constater chez le peintre l'absence totale de doute où il considère son travail achevé. », Antonio Saura, *op.cit.*, 1993, par. 1. L'artiste réussit à trouver une certitude dans l'incertain.

⁵³ Antoni Tapiès fait vraisemblablement référence à un tel objet en évoquant sa rencontre avec l'artiste : « Je n'oublierai jamais ce jour d'automne où j'ai rencontré Shiraga dans le jardin du temple de Kyôto, et où il m'a donné deux objets que je conserve comme un trésor très cher : l'un pour contenir l'eau nécessaire à l'artiste, l'autre pour l'aider à concentrer son esprit. », Antoni Tapiès, « Les symboles de Kazuo Shiraga ». In Alan Kaprow, Manfred de la Motte, Tadao Ogura *et al.*, *op.cit.*, p. 79.

[...] maintenant un dieu danse en moi.

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*.

4.3.2 Fudô-myôdô

Parlant de l'apport des pratiques ésotériques à sa méthode de peinture gestuelle, Shiraga écrit : « Lorsque je peins, je prie pour devenir moi-même le dieu Fudô, et la divinité venant emprunter mon corps, l'œuvre s'accomplit⁵⁴. » Fudô (fig. 4.3) est l'une de ces divinités furieuses du bouddhisme, un Roi de Science, vénéré dans les sectes ésotériques du Shingon et du Tendai⁵⁵. Les Rois de Sciences, catégorie incluant aussi Aizen et Daiitoku, sont des symboles auxquels avaient souvent recours les peintres japonais durant la Seconde Guerre mondiale, car ces divinités expriment à la fois la menace, la colère et la compassion⁵⁶. Bien que son nom signifie « l'Immuable » (不動明王), Fudô, qui est aussi le protecteur des soldats, représente une divinité proactive qui ne répugne pas à employer la force afin de soumettre et de subjuguier les ennemis du bouddhisme.

Fudô est une déité d'origine sivaïte; or, comme le remarque Christian Globensky, les parallèles entre Shiva et Dionysos abondent :

⁵⁴ Shiraga Kazuo, *op.cit.*, 1993, par. 5.

⁵⁵ « Manifestation de la volonté d'Éveil universel qui est inhérente à la nature même du Pan-buddha et qui implique une venue à résipiscence des êtres « difficiles à convertir », les « rois de Science » du type de Fudô appartiennent à ce qu'on appelle les « irrités » ou « furieux » [...] et leur iconographie d'apparence effrayante témoigne de la rude mission qui est la leur, dont le moteur profond est la compassion. », Bernard Frank, *Dieux et bouddhas au Japon*, Paris, Collège de France, 2000, p. 9.

⁵⁶ Michael Lucken, *Grenades et amertume : les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 106. La divinité tient une place similaire dans l'œuvre de Shiraga, l'artiste ayant mentionné : « Je ne pouvais contrôler ma colère et ma haine face à la guerre et ce sont ces horreurs qui devinrent mes sujets. [...] Mes puissantes passions sont la source de l'énergie dans mes peintures. », David Kung, *op.cit.*, p. 109 (traduction de l'auteur).

Shiva et Dionysos ont tous deux leur frère, *Vishnou* et Apollon. De part et d'autre du monde, ces paires d'opposés sont l'équilibre de l'Univers. [...] Et c'est toujours *Shiva* qui apportera à nouveau le chaos, afin que les hommes puissent remettre en question leurs propres places dans la cité et dans l'Univers. *Idem* pour Dionysos⁵⁷.

Le principal attrait qu'exerce Fudô sur Shiraga est la puissance toute masculine qui s'émane de lui⁵⁸. Cette énergie, Shiraga la ressent lorsqu'il prie la divinité : « J'ai acquis la conviction que cette divinité, quand je la prie, m'accorde de peindre des œuvres fortes⁵⁹. » Fudô insuffle une énergie virile aux toiles de Shiraga en venant emprunter son corps :

Avant d'entamer l'acte de peindre, j'invoque Fudô. Lorsque je peins, je prie pour devenir moi-même le dieu Fudô, et la divinité venant emprunter mon corps, l'œuvre s'accomplit. Cette croyance m'accompagne durant toute la création⁶⁰.

Tout porte à croire qu'il s'agit ici d'une variante du rituel de visualisation propre au bouddhisme ésotérique⁶¹. Il y a dans le Vajrayana une prolifération de figures divines

⁵⁷ Christian Globensky, *op.cit.*, p. 17-18. Globensky ajoute que Vishnou protège tandis que Shiva détruit ; le couple maintient donc le dynamisme du monde qui s'oblitére et se renouvelle sans cesse. Cette même création/destruction a été observée dans les deux performances de 1955 de Shiraga (*voir* art. 3.1.1 et 3.2.1).

⁵⁸ « Fudô dégage une force virile qui exerce sur l'homme un effet puissant. », Shiraga Kazuo, *op.cit.*, 1993, par. 4. Il est peu surprenant que Shiraga s'adjoigne le concours d'une divinité émanant une force virile, lui qui s'était plutôt imaginé en guerrier (*voir* art. 3.1.2), en lutteur (*voir* art. 3.2.1) et qui n'a jamais caché son admiration pour le *Suikoden*, classique chinois mettant en scène une bande de cent huit combattants (*voir* art. 3.3.5). Fascination ou obsession ?

⁵⁹ *Ibid.*, par. 4.

⁶⁰ *Ibid.*, par. 5.

⁶¹ Variante parce qu'il ne s'agit pas du rituel de visualisation à proprement dit, celui-ci n'impliquant pas de création artistique, mais d'une technique s'en inspirant librement. Irmtraud Schaarschmidt-Richter écrit : « Shiraga raconte que dans ces rites tout se passe comme en peinture : le temps est suspendu, il se dissout. », Irmtraud Schaarschmidt-Richter, « Kazuo Shiraga ». In Alan Kaprow, Manfred de la Motte, Tadao Ogura *et al.*, *op.cit.*, p. 71 (traduction de l'auteur). Les pratiques religieuse et artistique sont comparées, donc tenues à distance l'une de l'autre.

qui sont perçues davantage comme des émanations de l'esprit plutôt que dotées d'une existence réelle et empirique⁶². La divinité est un symbole *concret* sur lequel l'adepte peut concentrer son attention afin de dissoudre son ego. Cette divinité particulière, car elle est assignée à l'adepte à son entrée dans le monastère selon son caractère et ses aptitudes⁶³, porte le nom de *yidam* et elle est au centre du rituel de visualisation.



Figure 4.3 – Fudô-myôô, l'« Immuable ». (Source : Page On).

⁶² John Blofeld, *op.cit.*, p. 205.

⁶³ Comme l'explique Abir Taha, la particularisation de la divinité s'accorde bien avec le « renouveau païen » souhaité par Nietzsche : « Le nouveau dieu sera donc vraisemblablement un dieu hiérarchique, il ne sera pas un dieu pour tous, car c'est le religiosité de chacun qui détermine quel dieu il aura; en d'autres termes, chacun a son propre dieu, chacun mérite son propre dieu, selon son niveau d'élévation spirituelle. », Abir Taha, *op.cit.*, p. 88.

Dans ce rituel, l'adepte s'identifie progressivement à son *yidam* jusqu'à ce que son corps et son esprit soient entièrement investis par celui de la déité : pour le rituel concernant précisément Fudô, l'adepte se visualise d'abord comme la syllabe sanskrite KHAM, celle-ci se transforme ensuite en « Épée de Sagesse » et, métonymiquement, en Fudô lui-même⁶⁴. Voici un extrait de la méditation sur le feu, méditation dont Acala (Fudô) est la divinité principale, telle que pratiquée dans le Tendai :

Placez vos mains sur vos cuisses, les paumes tournées vers le haut. Déposez votre main gauche dans la paume de la droite et laissez vos pouces se toucher aux extrémités. Voyez le cœur comme une pleine lune au-dessus de laquelle est le mot KHAM. KHAM devient une épée. La lune et l'épée remplissent le Dharma; il ne reste plus qu'une grande lune et une grande épée. L'épée devient Acala. Amenez Acala à l'intérieur de vous-même, et laissez ses mérites devenir une partie de vous-même. Voyez que, bien qu'il manifeste colère et rage, Acala est rempli de bienveillance et de compassion. Visualisez votre corps et celui d'Acala comme une seule et même entité⁶⁵.

Ce rituel, dans lequel Nietzsche verrait réalisée la plus « haute ambition de l'homme qui est de s'unir à ce qu'il y a de plus puissant⁶⁶ », vise la rupture du *principium individuationis*. Nietzsche avait même, dans « Le drame musical grec », effectué une description de l'ivresse dionysiaque présentant d'étonnantes similarités avec le rituel de visualisation⁶⁷ :

⁶⁴ Yamasaki Taikô, *Shingon : Japanese Esoteric Buddhism*, Boston, Shambhala Publications, 1990, p. 155-156.

⁶⁵ Michael R. Saso, *Tantric Art and Meditation : the Tendai Tradition*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1990, p. 15 (traduction de l'auteur).

⁶⁶ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La volonté de puissance*, Paris, Gallimard, 1995, vol. II, p. 157

⁶⁷ Nietzsche connaissait les rituels tantriques hindous, les mentionnant à plusieurs reprises dans *La naissance de la tragédie*. Ceux-ci sont assimilés aux rites dionysiaques de la Grèce antique : « C'est donc dans la tradition ésotérique de l'Inde à la Grèce que Nietzsche puise son inspiration pour sa nouvelle religion, laquelle [...] sera essentiellement dionysiaque. », Abir Taha, *op.cit.*, p. 86.

Dans cet état où l'on est « hors de soi », dans cet état d'extase, un pas suffit : nous ne rentrons pas en nous-mêmes, mais pénétrons dans un autre être, si bien que nous nous comportons comme si nous étions ensorcelés. C'est de là que vient, en dernière analyse, l'étonnement profond devant le spectacle du drame : on voit trembler le sol, la croyance à l'indissolubilité et à la fixité de l'individu⁶⁸.

Fudô apparaît dans le rituel de visualisation de la même manière que se manifestait Dionysos, ce dieu venu d'Orient, dans la tragédie primitive. La déité, en empruntant le corps de l'homme, le fait se mouvoir, l'excite, et lui permet de développer un rapport holistique à la nature.

Lorsque j'ai commencé à découper les bœufs, tout ce que je voyais était le bœuf lui-même. Après trois ans, je ne voyais plus le bœuf entier — maintenant je suis guidé par l'esprit et je ne regarde plus avec les yeux. Perception et compréhension se sont évanouies et l'esprit se meut naturellement.

Livre de Chuang-tzu.

4.4 La danse du dragon à deux têtes

4.4.1. Art et religion

Shiraga écrit en 1993 : « Pour moi qui suis à la fois peintre et moine bouddhiste, Kannon et Fudô sont les deux divinités que je révère particulièrement⁶⁹. » N'aurait-il pas pu simplement se déclarer peintre bouddhiste ? La citation est révélatrice du rôle joué par le bouddhisme dans la peinture de Shiraga. Ce dernier ne peint pas au

⁶⁸ Friedrich Wilhelm Nietzsche, « Le drame musical grec ». In *La naissance de la tragédie*, *op.cit.*, 1994, p. 266.

⁶⁹ Shiraga Kazuo, *op.cit.*, 1993, par. 1.

temple, mais bien à son domicile d'Amagasaki assisté de son épouse Fujiko⁷⁰ (fig. 2.3, 3.7, 3.8 et 3.12). Shiraga ne fait donc pas de l'art bouddhique, mais de l'art *informé* par la pensée bouddhiste — il y a donc ici une distance qui présuppose la comparaison (faire de l'art *comme* un rituel bouddhique).

Désireux de conserver un équilibre entre sa pratique religieuse et sa pratique artistique, Shiraga limite son implication dans les affaires du temple Enryaku ainsi que dans les cérémonies commémoratives. Il faut rappeler que, du point de vue de la vie monacale, l'éthique mahayaniste, avec son emphase sur le *tathagatagarbha* (nature-de-bouddha), n'est pas aussi stricte que le Theravada. Comme le dit Shiraga : « Je me suis prêté aux pratiques du système religieux établi sur le mont Hiei, mais je ne le fais plus vraiment aujourd'hui⁷¹. » Il reprend : « [...] en me dédiant principalement aux pratiques religieuses, cependant, je risquerais de négliger ma peinture⁷². » La pratique religieuse est un modèle pour sa peinture, mais l'un ne devient pas l'autre. Ce qui n'empêche pas la pratique picturale de Shiraga, comme le remarque Germain Viatte, de présenter des affinités avec la forme du rituel :

Aujourd'hui, lorsqu'elle se manifeste en public, comme ce fut le cas à Marseille en 1987, cette action, qui frappe le spectateur par son intensité réfléchie et déterminée, est précédée d'une méditation qui en accuse le caractère rituel — ce qui est souligné aussi par la présence d'un assistant, la femme de l'artiste⁷³.

⁷⁰ Elle-même artiste et membre de Gutai, Shiraga Fujiko est d'abord reconnue pour ses expérimentations avec le papier froissé. Elle quitte le Groupe Gutai en décembre 1961. Les raisons n'en sont pas encore très claires, mais il est probable qu'elle se retire pour pouvoir se consacrer au travail de son mari, l'année 1962 étant marquée par les premières expositions solos du peintre à l'étranger.

⁷¹ Jean-Hubert Martin (dir.), *op.cit.*, p. 89 (traduction de l'auteur).

⁷² *Ibid.*, p. 89 (traduction de l'auteur).

⁷³ Germain Viatte, *op.cit.*, 1993, l. 119-122.

« Dans mon cas, dit Shiraga, ne jamais changer de forme m'a poussé à rechercher une inspiration religieuse⁷⁴. » Chez le peintre, ce n'est pas la forme qui change, mais la nature de celle-ci, sa source, sa provenance. La foi bouddhiste, comme le *matsuri* (fig. 4.4), l'expressionnisme abstrait de Jackson Pollock, le *i-p'in*, la calligraphie lettrée, le rituel sacrificiel manchou et le *Suikoden*, est une source d'inspiration servant à la fois de référence et de modèle, c'est un « schéma conceptuel » sur lequel le peintre appuie, techniquement et graphiquement, sa propre pratique. C'est un « masque » (voir art. 3.1.2) devenu nécessaire après l'oblitération des éléments constitutifs de la peinture ; la représentation, l'outil et, partiellement, le regard.



Figure 4.4 – *Matsuri no hi*, Shiraga Kazuo, 1981, huile sur toile, 45.5 x 38 cm. (Source : artprice.com).

⁷⁴ Jean-Hubert Martin, *op.cit.*, p. 92 (traduction de l'auteur).

4.4.2 Résurgence de l'apollinien

Une observation, d'apparence mineure, de Helen Westgeest complique notre approche à l'œuvre de Shiraga Kazuo :

Les artistes de Zéro et de Gutai visaient une forme inexercée de spontanéité, bien que le style de Shiraga démontre une certaine maîtrise acquise après des années à répéter la même technique⁷⁵.

Pierre Restany (1930-2003), penseur du Nouveau Réalisme, dira aussi des toiles de l'artiste :

Le résultat est tout à fait indépendant du caractère très particulier de la technique. Il s'agit d'un expressionnisme abstrait d'excellente qualité que l'on jurerait avoir été fait à la main⁷⁶.

Il est possible en effet de remarquer une progression stylistique dans l'œuvre de Shiraga même si celui-ci avait déclaré n'admettre « d'autre perfection que celle se manifestant dans l'action⁷⁷. » Malgré tout le poids de la part dionysiaque dans la technique du peintre, il y a toujours eu en latence un élément apollinien qui a eu tendance, au cours des trois dernières décennies, à remonter à la surface.

C'est durant les années soixante-dix, au moment où Shiraga adhère aux doctrines du Tendai, que s'opère réellement le réajustement des pôles dionysiaque et apollinien⁷⁸. Le rouge n'occupe plus la place privilégiée qu'il tenait auparavant dans la palette du

⁷⁵ Helen Westgeest, *op.cit.*, p. 206 (traduction de l'auteur).

⁷⁶ Pierre Restany, « L'Art Informel et les échanges Paris-Tôkyô ». In Germain Viatte (dir.), *op.cit.*, 1986, p. 271.

⁷⁷ Antonio Saura, *op.cit.*, 1993, par. 2.

⁷⁸ Dans cette décennie, Shiraga emploie une huile à base d'alkyde, un matériau extrêmement fluide et qui sèche très rapidement. Il reviendra toutefois à l'huile conventionnelle au début des années quatre-vingt (car l'alkyde, trop fluide, ne permettait plus à l'action du peintre de s'imprimer dans la matière). Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 150.

peintre, celle-ci s'élargissant et se diversifiant. La recherche de la courbe s'accroît durant les années soixante-dix ; un cercle complet, comme une lune ou un soleil (voir fig. 4.5), est surimposé au barbouillage confus des pieds. Il y a ensuite les expériences calligraphiques des années quatre-vingt qui, en se limitant au blanc et au noir, présentent une indéniable harmonie en dépit de la virulence du geste. D'autres toiles, dont l'une, *Kaiso Shonin*, fut réalisée en l'honneur de Huaisu (voir art. 3.3.3), réintroduisent la monochromie, mais cette fois dans une gamme neutre, délaissant les explosions rouge carmin d'autrefois. Graduellement, le geste lui-même acquiert une force lyrique qui lui était jadis refusée, effet renforcé par des titres évoquant des choses du réel.

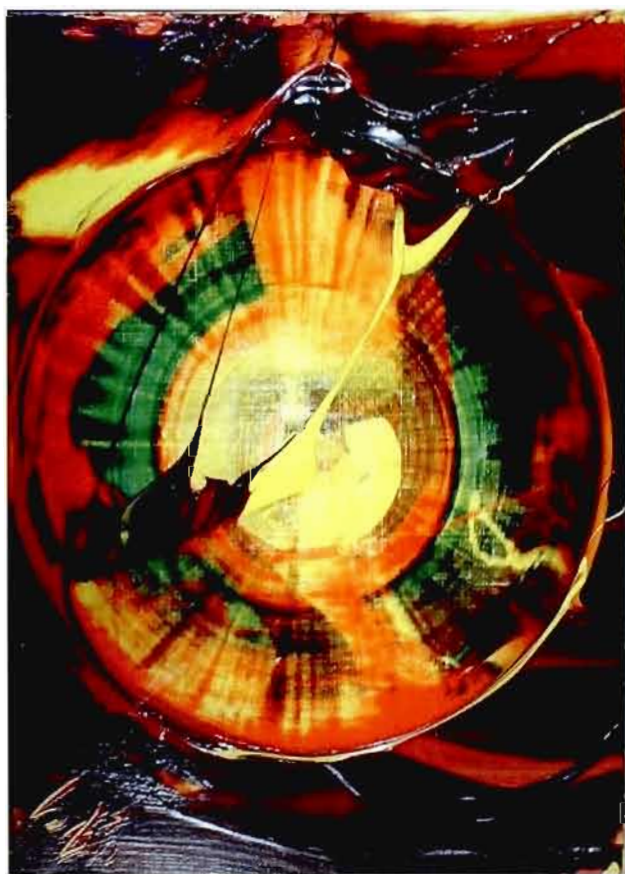


Figure 4.5 – *Zanmai Spectre*, Shiraga Kazuo, 1974, huile sur toile, 33.4 x 23.4 cm.
(Source : Galerie Daddart).

Cette progression stylistique de l'artiste s'explique par une comparaison proposée par Helen Westgeest :

Shiraga croit que son « action picturale » est plus près des arts du Zen, spécialement le kendô, que de l'expressionnisme abstrait américain. Il croit que le sentiment, l'union avec l'esprit, la franchise, et la concentration sont liés⁷⁹.

Le rapprochement de la technique du peintre et du kendô (« Voie du sabre », l'un des arts japonais dérivés de la sensibilité Zen) permet d'éclaircir la double nature de la pratique artistique de Shiraga. L'ivresse, relevant auparavant uniquement de l'impulsion dionysiaque, se transforme, par le biais de la pratique et de la répétition, en expression apollinienne⁸⁰. Le kendô est un combat; il pourrait donc susciter, comme le note Paul Audi : « [...] (l'ivresse) de la lutte, de l'acte de bravoure, de la victoire [...] »⁸¹. Tel n'est cependant pas l'objectif de la discipline, celle-ci visant plutôt la concentration de l'esprit par la voie du corps physique. L'art de Shiraga, comme la pensée de Nietzsche, parle du « triomphe du corps ». Mais l'engagement bouddhiste de l'artiste lui fait réaliser que l'expression du corps n'est qu'un moyen d'affirmer l'esprit⁸². Chez Shiraga comme chez Nietzsche, la perfection est « symbolisée par l'union des esprits apollinien et dionysiaque incarnant respectivement la raison et l'irrationnel⁸³. »

Cette ambivalence de Shiraga a été remarquée par Hirai Shoichi :

⁷⁹ Helen Westgeest, *op.cit.*, p. 186 (traduction de l'auteur).

⁸⁰ Une phrase de Suzuki Shunryu explique à elle seule la pratique artistique (et spirituelle) de Shiraga : « Trouver sa propre voie à l'intérieur d'une restriction est la voie de la pratique. », Suzuki Shunryu, *op.cit.*, p. 34 (traduction de l'auteur).

⁸¹ Paul Audi, *op.cit.*, p. 80.

⁸² « Nous, bouddhistes, n'avons pas l'idée du matériel seul, ou de l'esprit seul, ou des produits de notre esprit, ou de l'esprit comme attribut de l'être. Ce dont nous parlons est que l'esprit et le corps, l'esprit et le matériel, ne sont qu'un. », Suzuki Shunryu, *op.cit.*, p. 174 (traduction de l'auteur).

⁸³ Abir Taha, *op.cit.*, p. 57.

Nous avons tous en tant qu'êtres humains, jusqu'à un certain point, des contradictions internes. Chacun possède des qualités opposées. Cependant, il est peu d'artistes dont les contradictions sont aussi apparentes que celles de Shiraga. Les gens sont surpris de constater que cette personne si douce et discrète est le même homme capable d'une énergie si féroce et d'une action dynamique presque brutale dans ses peintures. Il y a de semblables disparités dans son art. Bien que sa méthode soit entièrement dépendante de l'action gestuelle, les titres de ses toiles sont constitués de mots composites obscurs référent à l'art classique, à la littérature et à la philosophie de la Chine et du Japon. Son travail repose sur des éléments opposés : intellect et instinct, calme et action et comme il a lui-même remarqué : « Je ne sais pas pourquoi, mais je ne peux faire sans les deux.⁸⁴ »

Hirai nomme « bipolarité interne » cette caractéristique de l'œuvre de Shiraga⁸⁵. Ce sera le peintre lui-même qui trouvera la métaphore la plus adéquate afin de décrire sa façon d'être et de vivre l'art, celle du « dragon à deux têtes » (fig. 4.6).

Cette créature bicéphale représente la symbiose de la technique et de la forme, de l'individu et de la communauté (*voir* art. 2.3.2 et 3.3.5), de l'obscurité et de la lumière propre au bouddhisme ésotérique; l'union des contradictions de Fudô, symbole d'une compassion si ardente qu'elle s'extériorise par la rage et la colère. Tout comme Dionysos, l'« artiste originaire du monde », a besoin de l'apparence apollinienne afin de se maintenir à l'existence, l'action dionysiaque de Shiraga a besoin de la forme afin de *parvenir* à l'existence. La démarche du peintre est finalement héraclitéenne : chaque chose est toujours accompagnée de son contraire. Cette contradiction fonctionne à la manière d'un stimulant, d'un *vivifiant*.

⁸⁴ Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 3 (traduction de l'auteur). Version abrégée du texte : cité dans David Juda et Kawasaki Koichi, *Kazuo Shiraga : Paintings and Watercolours*, Londres, Annely Juda Fine Art, 2007. Les paroles de l'artiste à la toute fin de la citation proviennent de Hariu Ichiro, *op.cit.*

⁸⁵ Mishima se voyait lui aussi l'objet d'une telle tension : « Enfermer dans le moi une double polarité et admettre heurt et contradiction, ce fut ainsi que je mêlai « art et action ». », Mishima Yukio, *op.cit.*, 1993, p. 58. Du point de vue sociopolitique, cette bipolarité est l'une des caractéristiques les plus saillantes du Japon du vingtième siècle, société à mi-chemin entre un hyper modernisme à l'occidentale et un traditionalisme extrême-oriental.



Figure 4.6 – *La danse du dragon à deux têtes*, Shiraga Kazuo, 1994, huile sur toile, 194 x 259 cm. (Source : *Kazuo Shiraga : Paintings and Watercolours 1954-2007*, Annely Juda Fine Arts).

CONCLUSION

Tout école nouvelle, dès sa naissance, crie haro contre la critique, comme si elle ne devait pas son existence même au sens critique. Le pur esprit créateur reproduit, mais n'innove pas.

Oscar Wilde, *La critique comme artiste*.

Coïncidence malheureuse, Shiraga Kazuo s'éteint 8 avril 2008, à 7h35, des suites d'une septicémie, au moment même de la rédaction de cette conclusion¹. Son œuvre n'aura jamais été, de son vivant, inspectée en détails. Pourtant, l'artiste occupe une place très importante dans le contexte de l'art du vingtième siècle, — et du vingt-et-unième siècle —, une importance que Shiraga aura peut-être lui-même désamorcée en se considérant peintre envers et contre tout. Résumant bien l'anachronisme de sa pratique, il aurait dit : « Ma peinture est chaude et nous vivons à une époque froide (*cool*)². » Les avant-gardes des années soixante et soixante-dix sont marquées par la prédominance de courants comme le conceptualisme et le minimalisme, par une « dématérialisation », d'après l'expression rendue célèbre par Lucy Lippard, de l'objet d'art. L'expressionnisme abstrait, style caractérisant après tout l'approche de Shiraga à la peinture, se fige et s'historicise, devenant synonyme de la peinture d'après-guerre.

L'œuvre de Shiraga échappe partiellement à ce processus d'historicisation de l'expressionnisme abstrait et ce, pour deux raisons. Nous avons vu dans le troisième chapitre que sa pratique possédait des antécédents dans la tradition picturale extrême-

¹ Merci à Mika Yoshitake, de PoNJA GenKon, pour la communication de cette triste nouvelle. Shiraga était vraisemblablement malade depuis l'automne 2007.

² Martin Cohen, « Japan's Gutai Group », *Art in America*, vol. 56 (novembre 1968), p. 89 (traduction de l'auteur).

orientale. La spontanéité du geste du peintre témoigne d'un rapport à l'art spécifique à une certaine culture. Le style n'est pas une décoration surimposée à l'œuvre, c'est une façon d'être, d'exister, de vivre et comme l'a dit Shiraga : « Un artiste n'exprime pas seulement la nature qu'il possède de naissance, il change celle-ci par ce qu'il retire de la pratique artistique³. »

La peinture de Shiraga explose hors du cadre de sa présentation formelle et s'appréhende comme le témoignage du rapport entre un individu, un espace et un temps donné, entre un individu et sa propre culture, entre un individu et son *époque*. Car l'œuvre de Shiraga est à la fois avec son époque, en étant d'abord une réponse aux atrocités de la Seconde Guerre mondiale, et *contre* son époque, en s'adjoignant des modèles classiques, comme la calligraphie hétérodoxe et le bouddhisme ésotérique, et des modèles ancestraux, comme le *matsuri* et le rituel sacrificiel. C'est cette logique de l'adoption de modèles qui nous permet finalement de répondre à la question que nous avons formulée plus tôt : comment l'œuvre de Shiraga Kazuo peut-elle se transformer et changer de nature tout en conservant une constance formelle et technique? Cette technique, qui peut s'appréhender comme un « éternel retour du même », présente des visages différents, admet une singularité qui s'exprime par la voie du modèle.

Shiraga demeure peut-être le plus traditionnel des artistes d'avant-garde et l'on peut se demander si l'attribution de cette dernière étiquette ne serait pas que circonstancielle. Était-ce vraiment une plaisanterie de la part de l'artiste que de se croire la « réincarnation de Huaisu⁴ », calligraphe bouddhiste au tempérament excentrique? C'est un peu comme si ce dernier avait été catapulté de la Chine des

³ Shiraga Kazuo, « *Kitaete umaeru nigen no kachi* » (La valeur des êtres humains développée par la discipline), *Mujodo*, n°400, p. 46 ; cité dans Hirai Shoichi, *op.cit.*, p. 151 (traduction de l'auteur).

⁴ Ming Tiampo, *op.cit.*, 2002, p. 42.

T'ang pour se retrouver au Japon au beau milieu du vingtième siècle et avait cru bon de troquer son encre pour l'huile. Il faut se rendre à l'évidence que « l'individu révèle, par ses instincts, ses ancêtres⁵. »

Nous l'avons vu, l'œuvre de Shiraga présente de multiples visages, de multiples masques que nous avons cru bon, afin d'en faire sens, de ranger sous l'étiquette de l'esthétique nietzschéenne. Mais, après tout, toute saisie intellectuelle d'un phénomène est de l'ordre de l'interprétation; il s'agit, dans le langage schopenhauerien, d'une représentation. La richesse de l'œuvre de l'artiste réside justement dans le fait qu'elle paraît impossible à synthétiser en un seul point de vue. Peut-être est-ce là toute la modernité de l'œuvre de Shiraga lui qui, se débarrassant progressivement de tous ses vêtements puis en posant toujours de nouveaux masques, exemplifie l'attitude de Nietzsche face à l'époque moderne :

Selon Nietzsche, l'époque de la modernité s'avère historique de part en part en ceci que rien ne lui va de manière définitive. Il faut toujours chercher autre chose à se mettre, puiser dans le magasin à défroques, créer de l'histoire avec les détritres de l'histoire⁶.

C'est donc en désirant garder une certaine cohérence, mais en évitant consciemment une exposition qui aurait pu devenir monolithique, que nous avons abordé ce projet. Chacun des points traités aurait pu faire l'objet d'une recherche de plus grande envergure. Nous pensons d'abord au rapport de l'artiste au Groupe Gutai, sujet qui ne pu qu'être effleuré, ou bien au combat contre la boue, performance synthétisant à elle seule la démarche de Shiraga vers une peinture naturelle, une peinture du corps. Nous croyons aussi en la pertinence d'approfondir la lecture de l'œuvre de Shiraga comme s'inscrivant dans la logique esthétique lettrée, point qui, bien qu'il présente le

⁵ Alban Briac, *Entre corps et âmes : La conception de l'individu chez Nietzsche*, Nice, CY, 2001, p. 77.

⁶ Antonia Birnbaum, *Nietzsche : Les aventures de l'héroïsme*, Paris, Éditions Payot, 2000, p. 197.

danger de tomber dans le cliché et la facilité, permettrait d'affiner notre compréhension de la technique préconisée par l'artiste. Il y aussi la question du rapport au bouddhisme ésotérique, question incontournable, dont nous n'avons pu ne donner que les grandes lignes⁷.

Saluons pour une dernière fois l'œuvre de Shiraga Kazuo, artiste ayant mené à terme sa quête du dépassement. Dépassement d'abord des conventions de sa tradition picturale. Dépassement de la figuration. Dépassement de la toile. Dépassement même de sa propre subjectivité. Dépassement ultime de sa nature humaine.

⁷ Il nous semble par ailleurs étonnant qu'aucun chercheur ne se soit penché plus sérieusement sur ce rapport; certains, même, assimilent automatiquement toute forme de bouddhisme japonais au Zen, ce qui tend à dénaturer l'approche à la spiritualité de Shiraga.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies :

ABADIE 1982 – Abadie, Daniel (dir.), *Jackson Pollock*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou : Musée national d'art moderne, 420 p., catalogue d'exposition.

ALTSHULER 1996 – Altshuler, Bruce, « To Challenge the Sun : Exhibitions of the Gutai Art Association ». In *The Avant-Garde in Exhibition : New Art in the 20th Century*, New York, Harry N. Abrams, p. 174-191, catalogue d'exposition.

ASHIYA 1993 – Musée d'Art et d'Histoire de la Ville d'Ashiya, *Document Gutai, 1954-1972* = 具体資料集, Ashiya, Ashiya Shiritsu Bijutsu Hakubutsukan [Fondation pour la Culture de la Ville d'Ashiya], 1993, 480 p.

ASHTON 1958 – Ashton, Dore, « Japan's Gutai Group : Exhibition of Unorthodox Paintings by Young People Is at Martha Jackson's », *New York Times* (25 septembre 1958), p. 66.

ASHTON 1958b – Ashton, Dore, « Japanese Avantgardism », *Arts & Architecture* 75 (novembre 1958), p. 322-323.

AUDI 2003 – Audi, Paul, *L'ivresse de l'art : Nietzsche et l'esthétique*, Paris, Librairie générale française, Coll. Livre de poche. Biblio essais, 2003, 219 p.

BASS 2004 – Bass, Jacquelynn et Mary Jane Jacob (éd.), *Buddha Mind in Contemporary Art*, Berkeley, University of California Press, 2004, 264 p.

BASS 2005 – Bass, Jacquelynn, *Smile of the Buddha : Eastern Philosophy and Western Art from Monet to Today*, Berkeley, University of California Press, 2005, 310 p.

BAXANDALL 1991 – Baxandall, Michael, *Formes de l'intention : Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, J. Chambon, 1991 [1985], 238 p.

BECKER 1983 – Becker, Hans-Joachim, *Die Frühe Nietzsche-Rezeption in Japan (1893-1903) : Ein Beitrag zur Individualismusproblematik im Modernisierungsprozess*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1983, 231 p.

BERTOZZI 1991 – Bertozzi, Barbara et Klaus Wolbert (dir.), *Gutai Japanese Avant-Garde 1954-1965 : Mathildenhöhe Darmstadt 24. März – 5. Mai 1991*, Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 1991, 468 p.

BERTRAND DORLÉAC 2004 – Bertrand Dorléac, Laurence, *L'ordre sauvage : Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004, 408 p.

BIRNBAUM 2000 – Birnbaum, Antonia, *Nietzsche : Les aventures de l'héroïsme*, Paris, Éditions Payot, Coll. Critique de la politique, 2000, 293 p.

BLOFELD 1976 – Blofeld, John Eaton Calthorpe, *Le bouddhisme tantrique du Tibet : Introduction à la théorie, au but et aux techniques de la méditation tantrique*, trad. de l'anglais par Sylvie Carteron, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Points. Sagesses, 1976 [1970], 310 p.

BONNEFOY 1999 – Bonnefoy, Françoise, Sarah Clément et Isabelle Sauvage (éd.), *Gutai : Galerie nationale du Jeu de Paumes [4 mai-27 juin 1999]*, Paris, Éditions du Jeu de Paume : Réunion des musées nationaux, 1999, 286 p., catalogue d'exposition.

BRIAC 2001 – Briac, Alban, *Entre corps et âmes : La conception de l'individu chez Nietzsche*, Nice, CY, Coll. Thèses et mémoires, 2001, 98 p.

BUSH 1971 – Bush, Susan, *The Chinese Literati on Painting : Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*, Cambridge, Harvard University Press, 1971, 227 p.

BUSH 1985 – Bush, Susan et Hsioh-yen Shih (éd.), *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, 416 p.

CARTON DE GRAMMONT LARA 2007 – Carton de Grammont Lara, Nuria, « Le « geste esthétique » dans le domaine de l'art : Étude sur l'expression corporelle dans la peinture gestuelle, le mime et la danse contemporaine », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, 122 p.

CHEN 1966 – Chen, Kenneth, *Buddhism in China : A Historical Survey*, Princeton, Princeton University Press, 1966 [1964], 560 p.

CHIBA 1986 – Chiba, Shigeo, « Kazuo Shiraga au pays des 'poilus' », *Art Press*, n°109 (décembre 1986), p. 10.

COHEN 1968 – Cohen, Martin, « Japan's Gutai Group », *Art in America*, vol. 56 (novembre 1968), p. 86-89.

COVELL 2006 – Covell, Stephen, « 'To Forget the Self and to Serve Others' : Ven. Etai Yamada and the 1987 Religious Summit Meeting on Mount Hiei », *Dharma World* (octobre-décembre 2006). (Texte consulté le 5 avril 2008 sur http://www.kosei-shuppan.co.jp/english/text/mag/2006/06_101112_7.html).

DACHY 2002 – Dachy, Marc, *Dada au Japon : Segments dadas et néo-dadas dans les avant-gardes japonaises*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Perspectives critiques, 2002, 225 p.

DANTO 1983 – Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace : A Philosophy of Art*, Harvard, Harvard University Press, 1983 [1981], 224 p.

DOUAIRE 1996 – Douaire, Gilles, « L'esthétique tragique de Nietzsche », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1996, 107 p.

DUVAUCHELLE 1984 – Duvauchelle, M. F. (trad.), *Hagakuré : Le livre secret des samouraïs*, Paris, Éditions de la Maisnie, 1984, 101 p.

FALK 1957 – Falk, Ray, « Japanese Innovators : Floating Lanterns Comic Fantasy », *New York Times* (8 décembre 1957), p. D24.

FEUGA 1994 – Feuga, Pierre, *Tantrisme : Doctrine, pratique, art, rituel*, St-Jean-de-Braye, Dangles, Coll. Grand angle. Religions, spiritualités. 1994, 355 p.

FRANK 2000a – Frank, Bernard, *Amour, colère, couleur : Essais sur le bouddhisme au Japon*, Paris, Collège de France, Institut des hautes études japonaises, Coll. Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises, 2000, 280 p.

FRANK 2000b – Frank, Bernard, *Dieux et bouddhas au Japon*, Paris, O. Jacob, Coll. Travaux du Collège de France, 2000, 462 p.

GEIGER 2002 – Geiger, Moritz, *Sur la phénoménologie de la jouissance esthétique*, trad. de l'allemand par J.-F. Pestureau, Beauvais, Mémoires des Annales de Phénoménologie, 2002 [1913], 149 p.

GLOBENSKY 2004 – Globensky, Christian, *Zarathoustra-Bouddha : Vers un lexique commun; suivi de Naissance et spéculations sur la philosophie de Dionysos*, Paris, l'Harmattan, Coll. Philosophie en commun, 2004, 213 p.

GOEDERT 2005 – Goedert, Georges, *Nietzsche disciple de Dionysos : Une introduction à son oeuvre*, Paris, Harmattan, Coll. Éthikè, 2005, 256 p.

GRAHAM 2007 – Graham, Patricia Jane., *Faith and Power in Japanese Buddhist Art, 1600-2005*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, 353 p.

HARAYAMA 2007 – Harayama, Mikiko, « The Ascent of Yôga in Modern Japan and the Pacific War ». In *Inexorable Modernity : Japan's Grappling with Modernity in the Arts*, Lanham, Lexington Books, 2007, p. 57-81.

HARIU 1973 – Hariu, Ichiro, « Kamigata Action Discourse, conversation between Kazuo Shiraga and Ichiro Hariu ». In *Kazuo Shiraga : Twelve Years of Work*, Tôkyô, Tokyo Gallery, 1973, catalogue d'exposition.

HARVEY 1993 – Harvey, Peter, *Le bouddhisme : Enseignements, histoire, pratiques*, trad. de l'anglais par Sylvie Carteron, Paris, Éditions du Seuil, 1993, 436 p.

HAVENS 2006 – Havens, Thomas R. H., *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts : The Avant-Garde Rejection of Modernism*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006, 296 p.

HIRAI 2001 – Hirai, Shoichi, « Inner Bipolarity : The Paintings of Kazuo Shiraga ». In *Shiraga Kazuo : Akushôn peintâ* (Shiraga Kazuo : Action Painter), Hyôgo Prefectural Museum of Modern Art, 2001, p. 145-152.

HIROSHI 2007 – Hiroshi, Nara (éd.), *Inexorable Modernity : Japan's Grappling with Modernity in the Arts*, Lanham, Lexington Books, 2007, 269 p.

JORN 1949 – Jorn, Asger, « Discours aux pingouins », *Cobra*, n° 1 (1949), p. 8.

JUDA 2001 – Juda, David et Hirai Soichi, *Kazuo Shiraga : Paintings and Watercolours : 20 September – 20 October 2001*, Londres, Annely Juda Fine Art, 2001, n.p., catalogue d'exposition.

JUDA 2007 – Juda, David et Kawasaki Koichi, *Kazuo Shiraga : Paintings and Watercolours 1954-2007*, Londres, Annely Juda Fine Art, 2007, 47 p., catalogue d'exposition.

KAIDO 1985 – Kaido, Kazu et David Elliott (éd.), *Reconstructions : Avant-Garde Art in Japan 1945-1965 : An Exhibition*, Oxford, St. Martin's Press, 1985, 96 p., catalogue d'exposition.

KANAYAMA 1956 – Kanayama, Akira, « *Shiraga Kazuo kun* » (Shiraga Kazuo), *Gutai*, n° 4 (11 juillet 1956), p. 9.

KAPLEAU 1972 – Kapleau, Philip, *Les trois piliers du Zen : Enseignement, pratique, illumination*, trad. de l'américain par Claude Elsen, Paris, Stock, 1972 [1965], 315 p.

KAPROW 1966 – Kaprow, Allan Jean-Jacques Lebel et Gutai Bijutsu Kyôkai, *Assemblages, Environments & Happenings*, New York, Harry N. Abrams, 1966, 341 p.

KEE 2003 – Kee, Joan, « Situating a Singular Kind of Action : Early Gutai Painting 1954-1957 », *Oxford Art Journal*, vol. 26, n° 2 (2003), p. 121-140.

KESSLER 1999 – Kessler, Mathieu, *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Thémis. Philosophie, 1999, 312 p.

KO 1977 – Ko, Wôn, *Buddhist Elements in Dada : A Comparison of Tristan Tzara, Takahashi Shinkichi, and Their Fellow Poets*, New York, New York University Press, New York University studies in comparative littérature, vol. 8, 1977, 155 p.

KOIZUMI 1989 – Koizumi, Yasuo, « From Hands to Feet, Then with the Whole Body : Continuing to Seek the Path of « Hot Abstraction » Interview with Kazuo Shiraga by Yasuo Koizumi », *All Kansai*, vol. 5, n° 2 (mars 1989), p. 8.

KUENZLI 2007 – Kuenzli, Rudolph (éd.), *Dada*, Paris, Phaidon Press, 2007 [2006], 304 p.

KUNG 1966 – Kung, David, *The Contemporary Artist in Japan*, Honolulu, East-West Center Press, 1966, 187 p.

LACHMAN 1992 – Lachman, Charles, « 'The Image Made by Chance' in China and the West : Ink Wang Meets Jackson Pollock's Mother », *Art Bulletin*, vol. 74, n° 3 (septembre 1992), p. 499-510.

LIEBERMAN 1966 – Lieberman, William S., *The New Japanese Painting and Sculpture*, New York, Museum of Modern Art, 1966, 116 p., catalogue d'exposition.

LUCKEN 1995 – Lucken, Michael, « Kazuo Shiraga. Filiations ». In *Japon Pluriel : Actes du premier colloque de la Société française des études japonaises, Saint-Germain-en-Laye et Paris, 16 et 17 décembre 1994*, Arles, Philippe Picquier, Société française des études japonaises, 1995, p. 271-278.

LUCKEN 2001 – Lucken, Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle : Pensée, formes, résistances*, Paris, Hermann, 2001, 270 p.

LUCKEN 2005 – Lucken, Michael, *Grenades et amertume : Les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris, Les Belles Lettres, Coll. Japon, 2005, 446 p.

LYOTARD 1979 – Lyotard, Jean-François, *La condition post-moderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1979, 109 p.

MARTER 2007 – Marker, Joan (éd.), *Abstract Expressionism : The International Context*, Nouveau-Brunswick, Rutgers University Press, 2007, 306 p.

MARTIN 2005 – Martin, Jean-Hubert (dir.), *Arte, religione, politica = Art, Religion, Politics*, Milan, Padiglione d'arte contemporanea, 2005, 102 p., catalogue d'exposition.

MEREWETHER 2007 – Merewether, Charles et Rika Iezum Hiro (éd.), *Art, Anti-Art, Non-Art : Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950-1970*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2007, 140 p., catalogue d'exposition.

MISHIMA 1993 – Mishima, Yukio, *Le soleil et l'acier*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1993 [1970], 120 p.

MISHIMA 2001 – Mishima, Yukio, *Le Japon moderne et l'éthique du samouraï : La voie du Hagakurê*, Paris, Gallimard, 2001 [1967], 148 p.

MUNROE 1994a – Munroe, Alexandra, « To Challenge the Mid-Summer Sun : The Gutai Group ». In *Scream Against the Sky : Japanese Art After 1945*, New York, Harry N. Abrams, 1994, p. 83-124, catalogue d'exposition.

MUNROE 1994b – Munroe, Alexandra, « Circle : Modernism and Tradition ». In *Scream Against the Sky : Japanese Art After 1945*, New York, Harry N. Abrams, 1994, p. 125-137, catalogue d'exposition.

NIETZSCHE 1994 – Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *La naissance de la tragédie*, texte, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, Coll. Folio. Essais, 1994 [1872], 374 p.

NIETZSCHE 1996 – Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Flammarion, Coll. Livre de poche, 1996 [1885], 477 p.

NOTHELFER 1992 – Kaprow Alan, Manfred de la Motte, Tadao Ogura *et al.*, *Kazuo Shiraga : Herausgegeben von Manfred de la Motte*, Berlin, Nothelfer im Henssel-Verl, 1992, 120 p., catalogue d'exposition.

NUSSBAUM 1998 – Nussbaum, Martha C., « The Transfigurations of Intoxication : Nietzsche, Schopenhauer, and Dionysus ». In *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 36-69.

OSAKI 1998 – Osaki, Shinichiro, « Body and Place : Action and Post-War Art in Japan ». In *Out of Action : Between Performance and the Object, 1949-1979*, New York, Thames and Hudson, 1998, p. 120-157.

PARKES 1991 – Parkes, Graham (éd.), *Nietzsche and Asian Thought*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, 253 p.

PARTOUCHE 1987 – Partouche, Marc et Jacqueline Febvre (dir.), *Japon : Art vivant*, Marseille, Sgraffite éditions, 1987, 52 p., catalogue d'exposition.

PLUTSCHOW 1996 – Plutschow, Herbert E., *Matsuri : The Festivals of Japan*, Surrey, Japan Library, 1996, 291 p.

RACHET 2004 – Rachet, Guy, *Vie du Bouddha : Extraits du Lalitâvistara*, trad. de M.-M. Pauthier et G. Brunet, Paris, J'ai Lu, Coll. Libro Philosophie, 2004, 91 p.

ROBERT 1990 – Robert, Jean-Noël, *Les doctrines de l'école japonaise Tendai au début du IXe siècle : Gishin et le Hokke-shû gi shû*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 1990, 455 p.

ROBERTS 1992 – Roberts, James, « Painting as Performance », *Art in America*, vol 80 (mai 1992), p. 112-119.

ROSENBERG 1952 – Rosenberg, Harold, « The American Action Painters », *Art News* (décembre 1952), p. 22-23, 48-50.

RUBIN 1958 – Rubin, William, « The New York Season Begins », *Art International*, vol. II, n° 8 (1958), p. 27-28.

SASO 1990 – Saso, Michael R., *Tantric Art and Meditation : The Tendai Tradition*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 96 p.

SAURA 1986 – Saura, Antonio, « Espace et geste de Gutai », *Art Press*, n° 109 (décembre 1986), p. 16-19.

SAURA 1993 – Saura, Antonio, « Shiraga ne peint pas avec les pieds ». In *Kazuo Shiraga*, Toulouse, ARPAP, 1993, 63 p. (Texte consulté le 11 octobre sur <http://pagesperso-orange.fr/articide.com/gutai/fr/sa.htm>).

SHIMADA 1961 – Shimada, S., « Concerning the I-p'in Style of Painting – I », *Oriental Art*, vol. 7, n° 2 (1961), p. 3-11.

SHIRAGA 1955 – Shiraga, Kazuo, « *Koi koso* » (L'acte même), *Gutai*, n° 3 (octobre 1955).

SHIRAGA 1956 – Shiraga, Kazuo, « *Kotai no kakuritsu* » (La formation de l'individu), *Gutai*, n° 4 (11 juillet 1956), p. 6.

SHIRAGA 1956b – Shiraga, Kazuo, « *Taisetsu na shinkei* » (Précieuse sensibilité), *Gutai*, n° 4 (11 juillet 1956), p. 9.

SHIRAGA 1956c – Shiraga, Kazuo, « *Shishitsu ni tsuite* » (À propos du *shishitsu*), *Gutai*, n° 5 (1^{er} octobre 1956).

SHIRAGA 1957 – Shiraga, Kazuo, « *Seishin no seiritekina hyôgen (Keijijogakuteki hyôgen ni taisuru mono)* » (L'expression physiologique de l'esprit, par rapport à l'expression métaphysique), *Gutai*, n° 6 (1^{er} avril 1957).

SHIRAGA 1957b – Shiraga, Kazuo, « *Sakuhin I : Chô gendai sanbasô* » (Travail 1 : Sanbasô ultramoderne), *Gutai*, n° 7 (15 juillet 1957).

SHIRAGA 1957c – Shiraga, Kazuo, « *Kankaku no ryôkai* » (Le domaine de la sensibilité), *Gutai*, n° 7 (15 juillet 1957).

SHIRAGA 1962 – Shiraga, Kazuo, Michel Tapié et Carla Lonzi, *Dipinti di Shiraga*, Turin, Associazione arti figurative, 1962, n. p., catalogue d'exposition.

SHIRAGA 1967 – Shiraga, Kazuo, « *Bôken no kiroku 1 : Episôdo de tsuzuru Gutai gurûpu no jûni-nen* » (Rapport d'aventure : Douze années de Gutai), *Bijutsu techo*, n° 285 (octobre 1967), p. 141.

SHIRAGA 1986 – Shiraga, Kazuo, Cohen, Marcel et Tadaô Ogura, *Kazuo Shiraga : Peintures*, Paris, Galerie Stadler, 1986, 25 p., catalogue d'exposition.

SHIRAGA 1989 – Shiraga, Kazuo, *Kazuo Shiraga*, Amagasaki, Amagasaki Cultural Center, 1989, 91 p., catalogue d'exposition.

SHIRAGA 1993 – Shiraga, Kazuo, « Le dieu Fudô et ma peinture ». In *Kazuo Shiraga*, Toulouse, ARPAP, 1993, 63 p., catalogue d'exposition. (Texte consulté le 11 octobre 2007 sur <http://pagesperso-orange.fr/articide.com/gutai/fr/sk2.htm>).

SIROIS 2002 – Sirois, Katherine, « La polarité apollinien/dionysiaque dans les conceptions de la Grèce ancienne : De Winckelmann à Warburg », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002, 221 p.

STARRS 1994 – Starrs, Roy, *Deadly Dialectics : Sex, Violence, and Nihilism in the World of Yukio Mishima*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1994, 225 p.

STEVENS 1988 – Stevens, John et Tadashi Namba, *The Marathon Monks of Mount Hiei*, Boston, Shambhala Publications, 1988, 158 p.

STOKVIS 1988 – Stokvis, Willemijn, *COBRA : Mouvement artistique international de la seconde après-guerre mondiale*, texte français de Robert Marrast, Paris, Éditions Albin Michel, 1998, 128 p.

SUZUKI 2006 – Suzuki, Shunryu, *Zen Mind, Beginner's Mind*, Boston, Shambhala Publications, 2006 [1973], 192 p.

TAHA 2005 – Taha, Abir, *Le dieu à venir de Nietzsche ou la rédemption du divin*, Paris, Éditions Connaissances et Savoirs, 2005, 114 p.

TAPIÉ 1957 – Tapié, Michel, « Hommage à Gutai », *Gutai*, n° 8 (29 septembre 1957).

TAPIÉ 1962 – Tapié, Michel, *Avant-Garde Art in Japan*, New York, Harry N. Abrams, 1962, 141 p.

TIAMPO 2002 – Tiampo, Ming, « Moments de destruction, moments de beauté : Gutai et les fêtes Matsuri au Japon ». In *Gutai : moments de destruction, moments de beauté*, Paris, Blusson, 2002, p. 37-64.

TIAMPO 2003 – Tiampo, Ming, « Gutai & Informel : Post-War Art in Japan and France, 1945-1965 », thèse de doctorat, Chicago, Northwestern University, 2003, 2 vol.

TIAMPO 2004a – Tiampo, Ming, « Gutai 1954-1972 : Breaking Open the Art Object ». In *Resounding Spirit : Japanese Contemporary Art of the 1960s*, Potsdam, Roland Gibson Gallery, 2004, p. 31-46.

TIAMPO 2004b – Tiampo, Ming, « Electrifying Painting ». In *Electrifying Art : Atsuko Tanaka 1954-1968*, Vancouver, Morris and Helen Belkin Gallery, 2004, p. 63-77.

TIAMPO 2007 – Tiampo, Ming, « 'Create what has never been done before !' : Historicising Gutai Discourses of Originality », *Third Text*, vol. 21, n° 6 (novembre 2007), p. 689-706.

VARENNE 1977 – Varenne, Jean, *Le tantrisme : La sexualité transcendée*, Paris, Culture, Art, Loisirs, Coll. Bibliothèque de l'irrationnel – le domaine invisible, 1977, 255 p.

VIATTE 1986 – Viatte, Germain (dir.), *Japon des avant-gardes, 1910-1970*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986, 543 p., catalogue d'exposition.

VIATTE 1993 – Viatte, Germain, « Fureur de l'absolu ». In *Kazuo Shiraga*, Toulouse, Éditions ARPAP, 1993, 63 p. (Texte consulté le 11 octobre 2007 sur <http://pagesperso-orange.fr/articide.com/gutai/fr/vg.htm>).

VIATTE 2004 – Viatte, Germain, « Art d'aujourd'hui : aperçu sur la situation au Japon à la lumière de deux figures d'artistes ». In *L'expérience métisse : actes de colloque, 2 et 3 avril 2004*, Paris, Quai Branly, 2004, p. 221-226.

WATTS 1978 – Watts, Alan W., *Le bouddhisme Zen*, Paris, Éditions Payot, 1978, 245 p.

WESTGEEST 1996 – Westgeest, Helen, *Zen in the Fifties : Interactions in Art Between East and West*, thèse de doctorat, Zwolle, Waanderspublishers, 1996, 263 p.

WINTHER-TAMAKI 2001 – Winther-Tamaki, Bert, *Art in the Encounter of Nations ; Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, 207 p.

WILDE 1977 – Wilde, Oscar, *Œuvres*, Paris, Stock, 1977, 2 vol.

YAMAMOTO 2002 – Yamamoto Atsuo, « L'espace, le temps, la scène et la peinture ». In *Gutai : Moments de destruction, moments de beauté*, Paris, Blusson, 2002, 95 p.

YAMASAKI 1990 – Yamasaki, Taikô, *Shingon : Japanese Esoteric Buddhism*, Boston, Shambhala Publications, 1990, 244 p.

YOSHIHARA 1955 – Yoshihara, Jirô, « *Hakkan ni sai shite* » (Première publication), *Gutai*, n° 1 (1^{er} janvier 1955).

YOSHIHARA 1956 – Yoshihara, Jirô, « *Gutai daiikkai ten no kiroku* » (Rapport de la 1^{ère} Exposition Gutai), *Gutai*, n° 4 (1^{er} juillet 1956), p. 3-4.

YOSHIHARA 1956b – Yoshihara, Jirô, « *Gendai bijutsu sengen* » (Manifeste de l'art Gutai), *Geijutsu Shinchô*, n° 7 (décembre 1956), p. 202-204.

YOSHIHARA 1967 – Yoshihara, Jirô, « *Karansha no nakatta daitenrankai* » (Une grande exposition sans visiteurs), *Miru*, n° 2 (juillet 1967).

Vidéos :

GRIMALDI 1996 – Grimaldi, Susan et Bill Brunton (réal.), *Drums of the Ancestors : Manchu and Mongol*, vidéocassette (37 minutes), 1996.

À venir :

Tiampo, Ming, « Body, War, and the Discourses of History : Rethinking Postwar Japanese Art ».